



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

박사 학위논문

막스 레거(Max Reger, 1873-1916)

무반주 바이올린 소나타

Op. 91, No. 7의

분석 및 연주자적 해석

2020년 8월

서울대학교 대학원

음악과 바이올린 전공

주 연 경

막스 레거(Max Reger, 1873-1916)

무반주 바이올린 소나타

Op. 91, No. 7의

분석 및 연주자적 해석

서울대학교 대학원

음악과 바이올린 전공

주연경

본고는 독일 작곡가 막스 레거(Johann Baptist Joseph Maximilian Reger, 1873-1916)의 <7개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 91>(Seven Violin Sonatas for Solo Violin, Op. 91, 1905) 중 마지막 곡인 소나타 7번에 관한 연구다. 일생 동안 200여 곡에 달하는 작품을 남긴 막스 레거는 오르간 작품으로 세간에 널리 알려져 있으나, 그의 작품 목록에는 30여 곡에 달하는 상당수의 바이올린을 위한 작품이 존재한다. 그리고 그 안에는 작품번호로 다섯 개, 세부적으로 26곡에 이르는 무반주 바이올린을 위한 작품들이 포함된다.

레거의 작품에 나타나는 전반적인 음악적 경향은 전통적인 음악 구조에 다양한 시대적 양식이 접목된 복합적 스타일로 설명된다. 먼저,

레거는 어려서부터 심취해있었던 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 영향 아래 잦은 조성의 변화나 무한선을 같은 음악 어휘를 구사했다. 그리고 바그너보다 한발 더 나아가 무조성에 가까운 경향을 보이기도 했다. 하지만 동시대의 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)나 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)와 같은 작곡가들처럼 완전한 무조성까지 도달하지는 않았다. 그는 오히려 전통적인 음악적 틀을 추구했고, 학자들은 그의 음악에서 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 영향도 언급한다. 그러나 레거를 설명할 때 그 누구보다 중요하게 연결되는 작곡가는 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)다. 레거의 작품에서 드러나는 바흐의 영향은 푸가와 샤콘느 같은 대위적 텍스처의 사용과 그가 실제적으로 차용한 바흐의 음악 구조와 선율 등 여러 측면에 걸쳐 있다.

이러한 시대적 양면성을 떠는 그의 음악적 정체성을 설명하기 위해 후대의 음악학자인 프리쉬(Walter Frisch)와 슈발브(Michael Schwalb)는 ‘역사주의자적 모더니즘’, 또는 ‘보수적 모더니스트’ 등의 새로운 단어들을 사용하였다. 그리고 이러한 그의 복합적인 음악적 경향은 본고에서 다룰 무반주 바이올린 작품들에도 확연히 나타난다.

본고에서는 레거의 무반주 바이올린 작품들 중 <7개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 91>의 소나타 7번을 중심으로 레거의 음악 어법을 분석하였고 다음과 같이 정리할 수 있다.

첫째, 이 작품은 그의 오르간 작품들에 비해 전체적으로 전통적인 음악양식, 특히 바로크 양식을 토대로 작곡되었다. 레거는 19세기 이후의 바이올리니스트들의 작품들에서는 다뤄지지 않던 다성적이고 대위법적인 음악적 소재를 무반주 바이올린을 위한 작품에 적용하였다. 또한 세 개의 악장 전체에 사용된 3성부 이상의 화음에 바로크의 화음 아르페지오(*chordal arpeggio*)의 연주법을 표기하였으며, 각 악장의 첫 선율에

는 바흐의 선율과 진행을 차용하였다. 레거는 이러한 방식으로 곡 전체에 바로크 양식적 통일성을 의도한 것으로 추측된다.

둘째, 각 악장은 곡이 진행됨에 따라 서로 다른 시대적 어법을 부각시키며 레거 특유의 복합적 양상을 보인다. 큰 틀에서는 전통적인 어법에 무게를 두지만 여전히 19세기 말-20세기 초의 음악 경향 중 하나인 잣은 전조와 무한선율 효과 등의 진보적 어법들과 19세기 카프리스나 에튀드에서나 볼 수 있을 만한 화려한 고난도 테크닉들을 포함하고 있다. 그리고 이 양식들이 사용된 비중은 각 악장마다 다르게 나타나고, 이는 악장별 다양한 해석을 가능하게 한다.

먼저 1악장은 소나타 형식을 토대로 작곡되었고 큰 틀에서는 조성적인 면모를 보이며 첫 선율 또한 바흐 소나타의 선율 진행을 차용한 형태를 가진다. 그러나 세부적으로 잣은 조성의 변화, 불규칙한 프레이즈의 연속적 연결과 같은 20세기 초의 어법과 19세기 비르투오조적 작품들에서 사용되던 다양한 고난도 주법, 예컨대 빠르게 넓은 음역을 넘나드는 연속적인 더블스탑 같은 테크닉들이 큰 비중을 차지한다.

2악장은 전통적인 복합3부형식이며 전반적으로 조성적인 진행을 취한다. 그러나 이 악장에는 바로크의 안정적인 춤곡풍의 진행과 스케르초라는 서로 다른 두 요소가 공존한다. 레거는 스케르초(Scherzo)라는 지시어를 악보에 명시했는데, 이는 빠른 템포와 익살스러움이 동반하는 해석을 유발한다. 하지만 1악장과 마찬가지로 2악장의 첫 선율에는 바흐의 미뉴에트와 유사한 선율 진행이 적용되어 있어 이 악장은 바로크 춤곡풍으로도 해석될 수 있다.

3악장은 샹송 악장으로, 여러 측면에서 바흐의 샹송과 유사점을 가지며 바로크 양식에 무게가 실려 있다. 레거를 연구한 음악학자인 수잔 포프(Susanne Popp) 또한 이 샹송이 바흐 샹송의 영향을

받았다고 언급한 바 있다. 바흐와 마찬가지로 여덟 마디라는 일정한 길이의 주제와 변주들, 그리고 코다로 구성되고, 다성적 텍스처를 가지며, 다양한 바로크적 장식들이 사용된다. 그리고 이 악장에서는 진보적인 어법과 19세기의 기교적인 요소들은 최소화 되었다.

본고에서는 악장별로 다른 시대적 복합성을 띠는 이 작품의 연주 음원을 분석했고, 이에 대한 연주적 해석을 제안하였다. 현존하는 다섯 개의 연주음원 중 필자가 선택한 연주자는 바이올리니스트 비앙키(Luigi Alberto Bianchi, 1945-2018), 마테(Ulrike-Anima Mathé, b. 1964), 에게브레히트(Renate Eggebrecht, b.1944)로, 이 세 연주자의 음원을 분석한 결과 각기 다른 연주적 해석을 확인할 수 있었다. 그러므로 필자는 세 음원에서 나타난 폭넓은 시대적 해석을 템포, 활 주법, 장식적인 요소에 초점을 맞추어 세밀히 분석하였다.

비앙키의 음원은 전체적으로 세 음원 중 가장 빠른 템포로 1악장은 낭만주의적 아고식으로 표현하고, 2악장은 스케르초의 ‘익살스러움’을 잘 살리는 유연한 아고식을 적용한다. 그리고 3악장에서는 변주간의 템포차이를 가장 현저히 보여주며 각 변주의 분위기를 극대화하여 표현하지만, 장식적 음형들을 연주할 때는 바로크식으로 장식음을 처리한다. 또한 비앙키는 악장별로 화음 연주법도 다르게 적용하여 1악장에서는 19세기 이후의 화음 연주법을, 3악장에서는 바로크의 화음 아르페지오 방식도 사용하며 다이내믹에 따라 다양하게 화음을 연주한다.

마테의 음원은 세 음원 중 가장 안정적인 템포를 채택하며, 세부적인 아고식에 있어서도 대부분 화성적 중지, 긴장감을 표현하는 바로크식의 해석을 보인다. 하지만 화음 연주법은 화음 아르페지오 방식이 아닌 19세기 이후의 연주 방식을 사용한다. 마테의 이러한 연주자적 해석은 악장별로 구분되지 않고 세 악장 전체에 공통적으로 나타난다.

마지막으로 에게브레히트의 음원은 전제적으로 악보에 충실한 연주를 추구하며 개인의 해석을 포함한 아고식을 최소화하여 일정한 템포를 유지한다. 그리고 마테와 마찬가지로 화음연주에 있어서는 대부분 19세기 이후의 방식을 채택하지만 3악장의 장식적 요소를 연주할 때는 바로크식 해석을 보여준다.

본고에서는 결론적으로 세 개의 악장에 각기 다른 시대적 해석의 적용이 가능하다는 입장을 제시하였다. 먼저 전체적인 템포와 화음연주에 있어서는 바로크 양식적 해석을 선택하여 곡 전체에 통일감을 주어야 한다고 설명하였다. 즉 대략적인 템포 면에서는 세 개의 악장 모두 시작 부분에 차용된 바로크 선율에 근거하여 안정적인 템포를 택하지만, 세부적인 아고식에 있어서는 1악장은 낭만주의적, 2악장은 고전주의적, 3악장은 바로크적인 연주법의 적용을 제안하였다. 화음연주법에 있어서는 당시의 음악 이론가 메이스(Thomas Mace, 1612 or 1613-c.1706)의 주장에 근거하여 최하성부의 음부터 순차적으로 상성부로 연결되는 화음 연주법을 추천하였다. 장식적 요소들의 연주에 있어서는 1악장의 슬라이드 음형은 장식음 처리보다는 선율로서 다뤄지는 것이, 3악장의 슬라이드(Slide)와 티라타(Tirata)는 바로크식 장식음으로 처리되는 것이 더욱 타당하다고 여겨진다.

본고는 이렇듯 복합적인 작품에 대한 연구와 연주자적 해석을 통하여 작곡가의 의도를 파악하고, 바이올린 문헌 중 주요 레퍼토리에 속하지 않았던 레거의 무반주 바이올린 소나타의 가치를 재조명하는 데 의의를 둔다. 또한 레거의 작품과 같이 음악적 복잡성을 지닌 작품을 연주할 때 이 논문이 도움이 되고, 나아가 레거의 무반주 바이올린 소나타가 더 많은 음악가들에게 연구되기를 바란다.

주요어: 막스 레거, 무반주 바이올린 소나타 Op. 91, No.7, 요한 세바스티안 바흐, 역사주의자적 모더니즘, 보수적인 모더니스트, 연주자적 해석.

학 번: 2010-30483

목 차

I. 서론	1
II. 막스 레거의 생애와 음악적 경향	5
1. 레거의 전기적 배경	5
1.1. 전반적인 그의 생애	5
1.2. <7개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 91>의 작곡시기와 배경	9
2. 음악적 경향	13
2.1. 레거의 학습기	13
2.1.1. 바그너와 브람스의 영향	13
2.1.2. 바흐의 영향	17
2.2. 신고전주의적 또는 ‘역사주의자적 모더니즘’ 경향	19
2.3. 레거의 음악에 대한 평가	21
III. 레거와 바이올린 음악	25
1. 레거의 바이올린에 대한 관심	25
2. 레거의 무반주 바이올린 작품들	27
2.1. 레거의 무반주 바이올린 작품의 음악사적 의미	27
2.2. 레거의 무반주 바이올린 작품목록	30
3. <7개의 무반주 바이올린 소나타 op. 91>의 양식적 특징	41
3.1. 전체적인 특징	42

3.2. 바로크 음악 양식	43
3.2.1. 바흐와의 구성적 · 구조적 유사성	43
3.2.2. 바흐의 선율 구조와 진행 차용	44
3.3.3. 푸가 양식의 사용	47
3.3.4. 다성적 텍스처	49
3.3.5. 페달 포인트	52
3.3.6. 장식적인 요소들	54
(1) 장식적 선율	55
(2) 슬라이드(Slide)와 티라타(Tirata)	58
3.3. 진보적 화성어휘와 리듬	62
3.3.1. 반음계 화성을 통한 조성의 모호성	63
3.3.2. 음형들의 불규칙한 연속	65
3.4. 19세기 ‘비르투오조’의 영향	68
3.4.1. 넓은 음역대와 연속적 더블스탑의 사용	70
3.4.2. 고난도 활 주법(bowing technique)	73
3.4.3. 파가니니 모티브의 차용	74

IV. <무반주 바이올린 소나타 Op. 91, No. 7>의 분석 및 해석 77

1. 1악장 Allegro energico	78
1.1. 구조적 분석	78
1.2. 템포	84
1.3. 바로크적인 요소	87
1.3.1. 바흐 선율 진행의 차용	87
1.3.2. 장식적인 요소: 슬라이드	88
1.4. 진보적 어법	90
1.4.1. 무한선율 효과	90
(1) 종지의 회피	91

(2) 프레이즈의 불규칙적 연결	94
1.4.2. 박자의 혼동	97
1.4.3. 조성의 잦은 변화	100
1.4.4. 이명동음의 전조의 다른 사용	101
1.5. 19세기 ‘비르투오조’의 영향	102
2. 2악장 Vivace (Scherzo)	105
2.1. 구조적 분석	105
2.1.1. 스케르초(Scherzo)	106
2.1.2. 트리오(Trio)	110
2.2. 템포	111
2.3. 바흐 선율의 구조적, 진행적 차용	113
2.4. 헤미올라(<i>Hemiola</i>) 사용과 이명동음 전조	114
3. 3악장 Grave (Chaconne)	116
3.1. 구조적 분석	116
3.2. 템포	124
3.3. 바로크적인 요소	126
3.3.1. 바흐 선율과 구조의 차용	126
3.3.2. 대위적 텍스처	128
3.3.3. 장식적인 요소들	133
(1) 장식적 선율	133
(2) 슬라이드와 티라타	136
3.4. 진보적 어휘	138
3.4.1. 무한선율 효과: 중지의 회피	138
3.4.2. 박자의 혼동	139
3.4.3. 조성의 모호성: 반음계 진행의 사용	140
V. 음원 분석과 연주자적 해석	142
1. 템포의 해석	145

1.1. 1악장 알레그로 에너지코	148
1.1.1. 제1주제	148
1.1.2. 제2주제	155
1.2. 2악장 비바체(스케르초)	161
1.3. 3악장 그라베(샤콘느)	174
2. 화음 연주법	180
2.1. 화음 아르페지오(<i>Chordal arpeggio</i>)	180
2.1.1. 음원 분석	183
2.1.2. 연주자적 해석	190
3. 장식적인 요소들	194
3.1. 장식적 선율	197
3.1.1. 음원 분석	197
3.1.2. 연주자적 해석	203
3.2. 슬라이드	205
3.2.1. 음원 분석	206
3.2.2. 연주자적 해석	209
3.3. 티라타	211
3.3.1. 음원분석	211
3.3.2. 연주자적 해석	215
 VI. 결론	 216
 참고문헌	 222
Abstract	232

악 보 목 차

<악보III-1> A: 레거 소나타 Op. 42, 1번, 4악장, 마디1-2	33
B: 바흐 소나타 1번, 2악장, 마디1-2	
<악보III-2> A: 레거 소나타 Op. 42, 3번, 4악장, 마디15-20	34
B: 바찌니 <요정의 춤> 마디136-143	
<악보III-3> 레거 소나타 Op. 42, 1번, 1악장, 마디22	35
<악보III-4> 레거 소나타 Op. 42, 1번, 3악장, 마디1-4	35
<악보III-5> 레거 소나타 Op. 42, 4번, 2악장, 마디1-2	35
<악보III-6> A: 바흐 BWV 3572 의 시작부분, 마디1-6	38
B: 레거 Op. 117, No. 5, 마디1-5	
<악보III-7> A: 레거 소나타 Op. 91, 1번, 2악장, 마디1-2	45
B: 바흐 파르티타 2번, 4악장, Giga, 마디1	
<악보III-8> A: 레거 소나타 Op. 91, 2번, 3악장, 마디14-17	46
B: 바흐 소나타 1번, 4악장, 마디24-32	
<악보III-9> 레거 소나타 Op. 91, 1번, 1악장, 마디51-57	49
<악보III-10> 레거 소나타 Op. 91, 5번, 3악장, 마디1-3: 주제선율 · 50	
<악보III-11> 레거 소나타 Op. 91, 5번, 3악장, 마디25-29	50
<악보III-12> 레거 소나타 Op. 91, 6번, 3악장, 마디1-9	51
<악보III-13> 레거 소나타 Op. 91, 4번, 1악장, 마디51-52	52
<악보III-14> 레거 소나타 Op. 91, 1번, 1악장, 마디8-9	53
<악보III-15> 레거 소나타 Op. 91, 1번, 1악장, 마디32-33	53
<악보III-16> 바흐 무반주 바이올린 소나타 1번, 1악장, 마디1-2 ...	55
<악보III-17> 레거 소나타 Op. 91, 1번, 1악장, 마디1	56
<악보III-18> A: 레거 소나타 Op. 91, 3번, 1악장, 마디1-10	57

B: 레거 소나타 Op. 91, 3번, 1악장, 마디126-132	
<악보III-19> 정박에 연주되는 슬라이드의 예시	58
<악보III-20> 박 전에 연주되는 슬라이드의 예시	58
<악보III-21> 바흐 바이올린 소나타 1번, 3악장, <i>Siciliano</i> ,	59
A: 마디4의 슬라이드	
B: 마디18의 슬라이드	
<악보III-22> 레거 소나타 Op. 91, 3번, 1악장, 마디61-64	60
<악보III-23> 레거 소나타 Op. 91, 5번, 3악장, 마디26-27	60
<악보III-24> 바흐 소나타 1번 1악장, 마디2: 티라타	61
<악보III-25> 레거 소나타 Op. 91, 1번, 1악장, 마디4-9	63
<악보III-26> 레거 소나타 Op. 91, 1번, 1악장, 마디50-51	64
<악보III-27> 레거 소나타 Op. 91, 1번, 1악장, 마디17-27	66
<악보III-28> 레거 소나타 Op. 91, 5번, 1악장, 마디24-35	67
<악보III-29> 레거 소나타 Op. 91, 1번, 2악장, 마디21-28	70
<악보III-30> 레거 소나타 Op. 91, 2번, 1악장, 마디60-63	71
<악보III-31> 레거 소나타 Op. 91, 3번, 3악장, 마디89-103	72
<악보III-32> 레거 소나타 Op. 91, 4번, 1악장, 마디25-29	73
<악보III-33> A: 레거 소나타 Op. 91, 2번, 1악장, 마디2	
B: 파가니니 카프리스 9번, 마디2	74
<악보III-34> A: 레거 소나타 Op. 91, 3번, 3악장, 마디47-52	75
B: 파가니니 카프리스 9번, 마디48-50	
<악보III-35> A: 레거 소나타 Op. 91, 6번, 3악장, 마디1-2	
B: 파가니니 카프리스 23번, 마디17	76
<악보IV-1> 제1주제(마디1-2)	79
<악보IV-2> 제2주제(마디18-20)	79
<악보IV-3> 제시부 A의 도입 부분(마디1-2)	80

<악보IV-4> 전개부 A " 의 도입 부분(마디39-40)	80
<악보IV-5> 제시부 B의 도입 부분(마디18-20)	81
<악보IV-6> 전개부 B " 의 도입부분(마디44)	81
<악보IV-7> 제시부(마디9-10)	82
<악보IV-8> 재현부(마디71-72): A단조의 원조로 회귀	82
<악보IV-9> 제시부(B: 마디27-29)	83
<악보IV-10> 재현부(B ' : 마디89-91)	83
<악보IV-11> A: 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장의 첫 프레이즈 ..	87
B: 바흐 소나타 1번, 1악장의 첫 프레이즈	
<악보IV-12> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디9-14	91
<악보IV-13> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디15-20	92
<악보IV-14> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장 마디37-39	93
<악보IV-15> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디39-43	94
<악보IV-16> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디51-59	96
<악보IV-17> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디12-13	97
<악보IV-18> 레거 소나타 Op. 91, 7번,	
A: 1악장, 마디18-20	98
B: 1악장, 마디18-20: 리듬의 혼동	
<악보IV-19> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디40-43	99
<악보IV-20> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디1-11	100
<악보IV-21> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디8-11	101
<악보IV-22> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디3-5	102
<악보IV-23> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디31-32	102
<악보IV-24> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디26-32	103
<악보IV-25> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디41	104

<악보IV-26> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 2악장, 마디1-17	107
<악보IV-27> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 2악장, 마디18-42	108
<악보IV-28> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 2악장, 마디53-61	109
<악보IV-29> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 2악장, 마디62-91: 트리오	110
<악보IV-30> A: 레거 소나타 Op. 91, 7번, 2악장, 마디1-4	113
B: 바흐 A단조 미뉴에트 BWV Anhang 132, 마디1-4	
<악보IV-31> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 2악장, 마디27-29	114
<악보IV-32> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 2악장, 마디90-93	114
<악보IV-33> 레거 소나타 Op. 91, 7번	
A: 2악장, 마디 12-16, B: 2악장, 마디56-60	115
<악보IV-34> 변주2(마디17-19)	119
<악보IV-35> 변주3(마디25-28)	119
<악보IV-36> 변주4(마디33-36)	120
<악보IV-37> 변주5(마디41-43)	120
<악보IV-38> 변주15(마디121-123)	121
<악보IV-39> 코다(마디145-153)	121
<악보IV-40> 바흐 파르티타, 2번, 4악장, 마디1-8	126
<악보IV-41> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 3악장, 마디1-8	126
<악보IV-42> A: 레거 소나타 Op. 91, 7번, 3악장, 마디129-131	127
B: 바흐 푸가 No.2 C단조 BWV 847, 마디17-19	
<악보IV-43> 주제 선율(마디1-3)	129
<악보IV-44> 변주1(마디9-11)	130
<악보IV-45> 변주7(마디57-64)	130
<악보IV-46> 변주11-변주12(마디89-100)	131
<악보IV-47> 코다(마디145-148)	132

<악보IV-48> 변주6(마디49-52)	133
<악보IV-49> 변주9(마디73-76)	134
<악보IV-50> 변주15(마디121-125)	134
<악보IV-51> 변주17(마디137-139)	135
<악보IV-52> 변주15의 슬라이드(마디121-123)	137
<악보IV-53> 변주15의 슬라이드(마디125-126)	137
<악보IV-54> 코다의 종지(마디150-152)	138
<악보IV-55> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 3악장, 마디4-7	139
<악보IV-56> 변주11(마디89-93)	140
<악보IV-57> 변주14의 종지(마디118-120)	141
<악보V-1> 비앙키(제1주제: 마디1-6)	149
<악보V-2> 마테(제1주제: 마디1-6)	150
<악보V-3> 에게브레히트(제1주제: 마디1-6)	151
<악보V-4> 필자의 제안(제1주제: 마디1-6)	154
<악보V-5> 비앙키(제2주제: 마디18-24)	155
<악보V-6> 마테(제2주제: 마디18-24)	156
<악보V-7> 에게브레히트(제2주제: 마디18-24)	157
<악보V-8> 필자의 제안(제2주제: 마디18-24)	160
<악보V-9> 비앙키(스케르초: 마디1-17)	162
<악보V-10> 비앙키(트리오: 마디62-69)	164
<악보V-11> 마테(스케르초: 마디1-17)	165
<악보V-12> 마테(트리오: 마디62-69)	166
<악보V-13> 에게브레히트(스케르초: 마디1-17)	168
<악보V-14> 에게브레히트(트리오: 마디62-69)	170
<악보V-15> 필자의 제안(스케르초: 마디1-17)	172

<악보V-16> 필자의 제안(트리오: 마디62-69)	173
<악보V-17> 수직물결무늬(1악장, 마디1-2)	180
<악보V-18> G장조의 코드에 대한 노이만의 연주방식의 예	181
<악보V-19> 19세기 이후 화음 연주의 일반적인 예	182
<악보V-20> 레거 소나타 7번의 첫 화음에 대한 ‘화음 아르페지오’의 예	182
<악보V-21> 비앙키의 화음 연주(1악장, 마디1-2)	183
<악보V-22> 비앙키의 화음 연주(3악장, 마디1-3)	184
<악보V-23> 마테의 화음 연주(1악장, 마디1)	185
<악보V-24> 마테의 화음 연주(3악장, 마디1-3)	186
<악보V-25> 에게브레히트의 화음 연주(1악장, 마디1-3)	187
<악보V-26> 에게브레히트의 화음 연주(3악장, 마디1-3)	188
<악보V-27> 필자의 제안(1악장, 마디1)	191
<악보V-28> 필자의 제안(3악장, 마디1-3)	192
<악보V-29> A: 타르티니 <Op. 2 No. 2> 2악장, 마디31-32	195
B: 사라사테 <쥘리네르바이젠 Op. 20> 마디1-4	
<악보V-30> 비앙키, 장식적 선율 (변주6: 마디49-56)	197
<악보V-31> 비앙키, 장식적 선율 (변주9: 마디73-80)	198
<악보V-32> 마테, 장식적 선율(변주6: 마디49-56)	199
<악보V-33> 마테, 장식적 선율(변주9: 마디73-80)	200
<악보V-34> 에게브레히트, 장식적 선율(변주6: 마디49-56)	201
<악보V-35> 에게브레히트, 장식적 선율(변주9: 마디73-80)	202
<악보V-36> 필자의 제안(변주6: 마디49-56)	203
<악보V-37> 필자의 제안(변주9: 마디73-80)	204
<악보V-38> 슬라이드(1악장, 마디22-24)	205
<악보V-39> 슬라이드(3악장, 마디24)	206

<악보V-40> 비앙키, 슬라이드(1악장, 마디22-24)	206
<악보V-41> 마테, 슬라이드(1악장, 마디22-24)	207
<악보V-42> 에게브레히트, 슬라이드(1악장, 마디22-24)	207
<악보V-43> 필자의 1악장 슬라이드 해석	209
A: 마디18-20	
A' : 마디22-24	210
<악보V-44> 필자의 제안(3악장, 마디24)	210
<악보V-45> 티라타(3악장, 마디121-126)	211
<악보V-46> 비앙키, 티라타(3악장, 마디121-126)	212
<악보V-47> 마테, 티라타(3악장, 마디121-126)	213
<악보V-48> 에게브레히트, 티라타(마디121-126)	214
<악보V-49> 필자의 제안(3악장, 마디121-126)	215

표 목 차

[표II-1] Op. 91의 각 소나타가 헌정된 바이올리니스트들	12
[표III-1] 레거의 무반주 바이올린 작품들 목록	30
[표III-2] A: 레거의 <4개의 무반주 바이올린 소나타> 악장구성	31
B: 바흐의 <6개의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타> 악장구성	32
[표III-3] <프렐류드와 푸가 A단조>의 악장구성	36
[표III-4] <8개의 프렐류드와 푸가, Op. 117> 악장구성	37
[표III-5] 레거의 <무반주 바이올린 소나타 Op. 91> 악장구성	42
[표III-6] 바흐의 <6개의 무반주 바이올린소나타와 파르티타> 정리	43

[표III-7] 바흐의 BWV 1003과 레거의 Op. 91, No. 1의 악장구성 ...	44
[표III-8] Op. 91에 수록된 세 개의 푸가와 선율의 진행	48
[표III-9] 시대별 조성의 변화와 레거의 위치	62
[표IV-1] Op. 91, No. 7의 1악장의 구조	78
[표IV-2] 제1주제와 제2주제의 대조	79
[표IV-3] 1악장 중 싱코페이션 음형의 슬라이드	88
[표IV-4] 프레이즈 도입(Pick up)으로서 슬라이드	89
[표IV-5] Op. 91, No. 7의 2악장 구조(복합 3부형식)	105
[표IV-6] 3악장 구조와 음형적 특징	118
[표IV-7] 3악장 샤콘느의 주제 배치에 따른 황금분할 구조	122
[표IV-8] 베토벤 운명교향곡의 황금분할	123
[표IV-9] 3악장에 사용된 슬라이드	136
[표V-1] Op. 91의 음원 정보	143
[표V-2] V장 1절에서 사용된 표기들	147
[표V-3] 그래프에 사용된 표기들	147
[표V-4] 1악장 템포와 연주시간 비교	148
[표V-5] 2악장의 템포와 연주시간 비교	161
[표V-6] 2악장 음원 비교: 템포	171
[표V-7] 3악장 템포와 연주시간 비교	174
[표V-8] 주제와 변주11의 템포 비교	175
[표V-9] 제일 느린 코다와 제일 빠른 변주5 템포비교	176
[표V-10] 변주13과 변주14의 템포비교	176
[표V-11] 샤콘느의 변주간의 템포 변화 제안	179
[표V-12] V장 3절에서 사용된 표기들	196
[표V-13] 3악장, 마디24: 슬라이드의 음원 연주 분석	208

그 래 프 목 차

<그래프V-1> 1악장, 마디1-6: 음원들의 템포변화	153
<그래프V-2> 1악장, 제2주제: 음원들의 템포 변화	158
<그래프V-3> 비앙키(스케르초: 마디1-17)	163
<그래프V-4> 비앙키(트리오: 마디62-69)	164
<그래프V-5> 마테(스케르초: 마디1-17)	166
<그래프V-6> 마테(트리오: 마디62-69)	167
<그래프V-7> 에게브레히트(스케르초: 마디1-17)	169
<그래프V-8> 에게브레히트(트리오: 마디62-69)	170
<그래프V-9> 음원들의 템포 변화 그래프: 샤콘느	177

I. 서론

19세기 후반과 20세기 초에 활발히 활동한 독일의 작곡가 막스 레거(Johann Baptist Joseph Maximilian Reger, 1873-1916)는 43년이라는 길지 않은 생애동안 200여 개의 작품을 작곡했다. 그리고 그는 작품목록의 첫 작품인 <바이올린 소나타 Op. 1 No. 1>(1890)을 시작으로 협주곡, 소품, 소나타 등 다양한 바이올린 작품과 함께 다수의 무반주 바이올린 곡을 남겼다.

무반주 바이올린 작품은 독주 선율악기를 통해 주요성부와 보조 성부, 선율과 화성 등 다양한 다성적 영역까지 구현해야 하기 때문에 작곡가에게 악기에 대한 높은 이해도가 요구되는 장르이자 연주자들에게는 기술적, 예술적 완성을 위한 필수과제로 자리잡아왔다. 음악사에서 독주 바이올린을 위한 작품은 1670년경 작곡된 비버(Heinrich Ignaz Franz Biber, 1644-1704)의 <로자리 소나타>(The Rosary Sonatas)의 파사칼리아를 시작으로 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 <무반주 바이올린 소나타와 파르티타 BWV 1001 - 1006>(1720)에 이르러 그 높은 음악적 가치를 인정받았다. 이후 19세기에는 파가니니(Niccolò Paganini, 1782-1840)의 <24개의 카프리스 Op. 1>가 작곡되었고, 이후에는 그의 영향을 받은 많은 바이올리니스트들의 손에 의해 다양한 테크닉을 포함한 카프리스와 에튀드가 주를 이루었다.

막스 레거는 바흐 이후 180년 만에 처음으로 바이올리니스트가 아닌 작곡가로서 ‘무반주 바이올린 소나타’를 작곡하였다. 그는 1900년에 첫 무반주 바이올린 작품인 <4개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 42>(1900)를 작곡한 것을 시작으로 이후 14년이라는 상당히 긴 시간에 걸쳐 작품번호로는 다섯 개, 세부적으로는 20여곡의 무반주 바이올린 작

품들을 남겼다.

이렇듯 그는 많은 무반주 바이올린 작품을 남겼지만 그럼에도 불구하고 이 작품들은 잘 알려져 있지 않다. 특히 아시아와 미국 지역에서는 그에 대한 연구나 연주를 찾아보기 어려우며, 국내에서는 유의미한 연구가 전혀 이루어지지 않은 실정이다. 이는 하나의 양식으로 정의되기 힘든 그의 독창적인 음악적 어법 때문일 것이라 추측할 수 있다.

후대의 학자들은 레거와 그의 음악 어법을 ‘역사주의자적 모더니즘’¹⁾ 또는 ‘보수적 모더니스트’²⁾라는 단어를 사용하여 설명하였다. 이러한 양면성은 레거의 작품 전반적으로 나타나는데, 무반주 바이올린 작품들에는 19세기의 비르투오조 바이올리니스트들의 작품에서 볼 수 있는 화려하고 다양한 테크닉들까지 접목되어 있다. 예를 들면, 다성적인 텍스처를 접목하고 바흐의 선율을 차용하며 바로크 양식에 무게를 싣지만 세 부적으로는 모호한 조성과 음형들의 불규칙한 연속성 등 20세기 초의 동시대적 어법을 더하고, 이와 더불어 19세기 카프리스나 에튀드에서 불법한 고난도 테크닉들까지 사용하는 것이다. 필자는 이를 ‘음악적 복합성’으로 설명하고자 한다. 이러한 복합성은 이 곡의 연주에 관한 몇 가지 음악적·학술적 질문을 제기하며, 레거가 사용한 다채로운 음악어법들에 대한 시대적 이해를 요구한다.

본고는 이러한 레거의 복합적인 음악 어법에 대한 연주자적 해석에 무게를 두고 있으며, 이를 제안하기 위해 <7개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 91> 중 유일하게 샤콘느 형식의 악장을 포함하고 있는 소나

1) 프리쉬는 레거의 음악을 ‘역사주의자적 모더니즘’(Historicist Modernism)이라 명명한다. Walter Frisch, “Reger’s Bach and Historicist Modernism,” *19th-Century Music*, Vol.25, No.2-3(2001).

2) Schwalb, Michael. *Max Reger-Der Konservative Modernist*(Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 2018), p. 133.

타 7번을 집중적으로 조망한다. 총 여섯 장으로 구성된 이 논문의 본문인 제II장에서는 막스 레거의 전기적 배경과 음악적 경향을 서술한다. 이때 그의 음악적 경향에 깊이 영향을 미친 바그너, 브람스, 바흐의 영향을 중심으로 살펴본다. 또한 레거의 음악을 지칭하는 ‘역사주의적 모더니즘’의 배경과 그에 대한 평가들을 함께 정리한다.

제III장에서는 레거의 바이올린 작품들 중 작품번호 다섯 개에 달하는 그의 무반주 바이올린 작품들을 전체적으로 살펴본다. 그리고 이 중 <7개의 무반주 바이올린 소나타, Op. 91>에 수록된 일곱 곡의 소나타를 바로크 음악양식, 진보적 화성어휘와 리듬³⁾, 그리고 19세기 ‘비르투오조’의 영향으로 나누어 전반적으로 분석한다.

제IV장은 Op. 91의 마지막에 수록된 소나타 7번을 중점으로 레거가 사용한 복합적인 음악 어법을 알아본다. 큰 틀에서는 전통적인 구조와 바로크 양식을 토대로 통일성을 보이지만, 각 악장들에는 다른 시대적 양식이 부각되는 특징이 있으므로, 이 장에서는 세 개의 악장을 각각 구분하여 연주자적 관점의 전반적인 구조, 템포에 대한 시대적 해석의 변화, 그리고 각 악장에 접목된 전통적인 어법과 진보적인 어법들을 자세히 살펴본다. 그리고 이를 통하여 이 소나타의 각 악장들에서 어떠한 시대적 특징을 부각시키고 있는지 고찰한다.

제V장에서는 제IV장의 분석을 통하여 레거의 작곡 의도를 파악하고, 연주 음원들의 비교·분석을 토대로 필자의 연주자적 해석을 제시한다. 이 장에서 사용된 연주 음원들은 레거 작품에 대한 연주자의 전문성을 기준으로 채택하고 각 음원 분석과 필자의 연주자적 해석은 템포의

3) 이 논문 전체에 사용되는 ‘진보적 화성어휘와 리듬’ 또는 ‘진보적 어법’은 후기 낭만주의에서 모더니즘으로 넘어가는 과도기적 성격을 뜻한다. 다시 말해, 이 말은 레거가 동시대 다른 작곡가들에 비해 더 실험적인 음악적 경향을 가진다는 뜻은 아니다(III장의 3.3에서 설명).

해석, 화음 연주법, 그리고 레거가 사용한 장식적인 음형들을 중점으로
상세히 살펴본다.

II. 막스 레거의 생애와 음악적 경향

이 장에서는 막스 레거의 삶과 음악적 경력, 그리고 그가 추구했던 음악적 방향에 대해 전기적 배경과 전반적인 음악적 경향을 중심으로 고찰해보기로 한다.

1. 레거의 전기적 배경⁴⁾

1.1. 전반적인 그의 생애

아마추어 음악가 부모로부터 태어난 막스 레거는 1884년부터 학교 선생 겸 오르가니스트였던 린트너(Adalbert Lindner)에게 피아노와 음악이론을 배웠다. 그리고 그는 바이로이트를 방문한 1888년에 그 곳에서 접하게 된 바그너의 음악극 <파르지팔>(Parsifal, 1877)에 큰 감동을 받아 음악을 전공으로 하겠다고 아버지를 설득하게 된다. 이때 린트너는 레거의 바이로이트 방문이 그의 오르간 즉흥 연주에서의 반음계 사용에 한 단계 높였다고 기록하였다. 이 시기에 그는 120페이지에 달하는 방대한 길이의 <B단조 서곡>(Overture in B minor WoO I/1)을 작곡하였는데, 이 사실은 그의 작곡에 대한 열정과 재능이 어느 정도였는지 보여준다. 바그너에 심취해있던 레거는 1890년에 독일의 음악적 전통을 중시하

4) 레거의 생애는 “Curriculum-vitae”, *Max Reger Institut*(2019.09.15.접속); <https://www.max-reger-institut.de/en/max-reger/curriculum-vitae>; John Williamson. “Reger, (Johann Baptist Joseph) Max(imilian)”, *Grove Music Online*, 2001(2019.10.15.접속); <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000023064>를 토대로 작성하였다.

는 리만(Hugo Riemann, 1849-1919)에게 사사하면서 바그너보다는 바흐의 작품들을 더욱 체계적으로 공부하게 된다.

리만은 여러모로 레거에게 큰 도움이 된 스승이었다. 레거의 작품번호 1번으로 작곡된 <바이올린 소나타 Op. 1, No. 1>(1890)⁵⁾에 감동한 리만은 레거가 런던의 오이그너 출판사(Augener & Co. in London)와 7년간의 계약을 할 수 있도록 도왔다. 이 시기에 작곡가이자 비평가인 호흐슈테터(Caesar Hochstetter)는 음악잡지 『말하는 예술』(*Die redenden Künste* 5, no. 49)에 “다시 한번 막스 레거”(Noch einmal Max Reger)라는 제목의 기사를 싣고 그를 “재능 있는 젊은 작곡가”로 출판사에 추천하기도 하였다.

승승장구 하는 듯 보이던 레거에게 1897년은 ‘폭풍과 음주의 시간’이라고 스스로가 칭한 힘든 시간이었다. 1896부터 1년간 군복무를 하고 돌아온 후 레거가 알코올 중독에 빠졌었는데 이 시기에는 두 개의 작품을 시작만 했을 뿐⁶⁾ 완성한 작품은 없다. 이 시기에 관하여 혹자는 1897년이 그가 존경하던 브람스가 사망한 해였기 때문에 레거가 방황했을 것이라 설명하기도 한다.⁷⁾ 어린 시절부터 심취해왔고 존경해왔던 대작곡가의 죽음이 레거의 삶과 정신에 지대한 영향을 끼친 것이 당연할 것이다. 하지만 다른 한편에서는 <피아노 5중주 C단조 WoO II/9>가 오이그너 출판사에서 거절당하고, 그 외에도 이탈리아의 유명한 피아니스트이자 작곡가였던 부조니(Ferruccio Busoni, 1866-1924)와 오스트리아의 영향력 있는 지휘자였던 모틀(Felix Mottl, 1856-1911)의 추천을 받아 지

5) 리만에게 헌정된 작품

6) 피아노 킨텟 1번(Piano Quintet No. 1 in C minor, WoO II/9)과 피아노 작품인 <수채화>(Aquarellen Op. 25).

7) Yeun Hae Michelle Lie, “A Study of Works by Eugene Ysaye and Max Reger Drawing on the Music of J. S. Bach and Violinist of the Early Twentieth Century”, (Ph.D. Diss., Indiana University, 2013), p. 67.

원했던 하이델베르크와 본의 궁정악장 포지션에 실패함으로 인해 그의 알코올 의존은 더욱 깊어졌다고 하는 의견도 있다.⁸⁾ 어떤 이유에서인지 확실하지는 않지만 짧은 휴작기를 거친 레거는 다시 1898년부터 다시 엄청난 양의 작품들을 작곡하기 시작한다.

레거의 명성은 그가 뮌헨에서 결혼을 하고 교수직에 임용된 후 1903년부터 본격적으로 알려지기 시작하는데, 이 해에 자신의 대표 이론서 『전조 이론에 관한 기고』(*Beiträge zur Modulationslehre*)⁹⁾를 완성한다. 이 저서에서 레거는 스승이며 독일의 음악적 전통을 고수하던 리만과 반대되는 개념의 해석을 내보임으로써 스승의 그늘에서 완전히 벗어나 한 명의 독립적인 음악가와 이론가로서의 주장을 펼친다. 또한 1904년에 모틀에 의해 뮌헨의 음악 아카데미(Akademie der Tonkunst)에 이론, 작곡 및 오르간 선생으로 임명되어 1906년 사임하기 전까지 안정적인 교직생활과 더불어 변주곡, 다수의 실내악곡 등을 창작하였으며, 새로 설립된 독일음악협회(Allgemeiner Deutscher Musikverein)의 주축로 레거의 작품만으로 이루어진 연주회를 여는 등 활발하고 풍부한 음악적 행보를 이어간다.

레거는 라이프치히에서도 왕성한 음악적 활동을 펼쳤는데, 1910년에 레거 페스티벌(Reger-Fest)이 도르트문트(Dortmund)에서 개최되는 등 레거의 명성은 최고조에 달하였다. 과도한 스케줄을 소화하며 여전히 알코올에 의존하던 레거의 건강은 1914년 2월 하겐에서의 공연 후에 급격히 악화되었다. 이로 인하여 그는 후의 약속들을 취소하며 강제적으로 휴식을 가지게 되었는데, 이시기에 레거의 작품 중 제일 유명한 <모차르트 변주곡>(Mozart Variations Op. 132)이 작곡되었다. 이 후 레거는

8) “Curriculum-vitae”, *Max Reger Institut* (2019.09.15.접속).

9) Max Reger, *Beitrage Zur Modulationslehre*(Germany: C. F. Kahnt Nachfolger, 1903).

1915년 독일의 동북부 지역에 위치한 예나(Jena)로 이주하였고, 대규모 성악곡인 <헤벨 진혼곡>(*Hebbel Requiem*, Op. 144b, 1915)과 같은 합창곡들과 더불어 첼로를 위한 세 개의 모음곡(Three Suites for Cello Op. 131c, 1915), 비올라를 위한 세 개의 모음곡(Three Suites for Viola Op. 131d, 1915), 그리고 바이올린 소나타 9번(No. 9 Op. 139, in C minor, 1915) 등을 포함하여 작품번호로 열다섯 개에 달하는 작품들을 작곡하며 1916년에 생을 마감하기 전까지도 작곡을 멈추지 않았다.

1.2. <7개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 91>의

작곡시기와 배경

기록에 의하면 이 작품이 작곡된 20세기 초에 레거는 교향곡에 필적할 만한 바이올린 소나타를 쓰고 싶어 하였다. 그러나 소나타라는 전통적인 구조와 바이올린이라는 선율 악기의 특성상 교향곡 같은 작품을 만드는데 어려움이 있었다고 한다.¹⁰⁾ 1904년에 레거는 첫 번째 교향곡(Sinfonietta Op. 90, 1904 - 05)의 작곡을 시작하고 그 시기에 바이올리니스트 마르토(Henri Marteau 1874-1934)¹¹⁾의 반주자로서 많은 연주 활동을 하였다. 이러한 활동은 바이올리니스트가 아니었던 레거에게 악기에 대한 이해의 폭과 깊이를 더해 주었을 것이다. 첫 교향곡의 작곡으로 더욱 탄탄해진 작곡 실력과 동시에 바이올리니스트와의 다수의 공연을 통해 얻게 된 악기에 대한 이해도, 그리고 ‘교향곡과 같은 바이올린 소나타’에 대한 열망으로 <7개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 91>를 작곡했을 것이라고 추측케 한다.¹²⁾

1905년 9월에 아버지가 세상을 떠나고¹³⁾ 자신의 건강에도 문제가 있었던 그는 휴양지에 가서 휴식을 갖기로 하였다. 당시 의사는 작곡

10) Michael Märker, “Musikalischer Keuschheitsgürtel” Oder Provokante Musik? Zu Den Soloviolinwerken Von Max Reger.” *Archiv Für Musikwissenschaft* 54. No. 2 (1997), p. 127.

11) 마르토는 1907년에 레거의 바이올린 협주곡을 초연한 바이올리니스트로서 프랑스의 작곡가 구노(Charles Gounod, 1818 - 1893)와 마스네(Jules Massnet, 1818-1893) 등이 그를 위해 작품을 써줄 정도의 높은 명성을 가지고 있던 연주자였다. 또한 요아힘 (Joseph Joachim, 1831 - 1907)의 후임으로 베를린 음악학교의 현악과장을 맡은 인물이었다.

12) 하지만 <7개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 91>은 교향곡과 같은 특징보다 바이올린 독주곡으로서의 특징이 더 강하게 드러난다.

13) “Curriculum-vitae”, *Max Reger Institut*(2019.09.15. 접속).

하지 말고 휴식을 취하라고 권유했지만 레거는 솔로 바이올린을 위한 작곡을 쉬지 않고 <7개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 91>을 포함한 무반주 바이올린 작품들을 작곡하였다.¹⁴⁾

이 작품은 현재 일곱 개의 소나타로 구성되어 있지만 1905년 9월에 레거가 동료 오르가니스트 볼프룸(Philipp Julius Wolfrum, 1854-1919)에게 쓴 편지에 작곡 초반에는 여섯 개의 소나타로만 구성되어 있었다는 사실이 언급되었다.

“저는 여섯 개의 바이올린 독주를 위한 소나타를 작곡했습니다...[생략]... 저는 잘 지냅니다. 곡이 어떤지는 잘 모르겠어요. (이 곡 안에는 샤콘느랑 몇 개의 푸가도 있어요).”¹⁵⁾

그리고 같은 해 12월에 레거가 친구 슈트라우베(Karl Straube, 1873-1950)에게 쓴 편지에는 여섯 개로 구성된 자신의 작품이 바흐의 <6개의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타>와 닮았다는 비판을 들을 것을 염려하여 그 해가 끝날 때쯤 일곱 번째 소나타를 추가적으로 완성하였다¹⁶⁾는 사실을 알 수 있다.

“바흐가 여섯 개의 곡을 썼기 때문에 나는 바이올린을 위한 또 다른 일곱 번째 솔로 소나타를 썼다.”¹⁷⁾

위에 언급된 편지들에 근거하면 Op. 91의 일곱 개의 소나타 중

14) Susanne Popp, *Max Reger-Werk statt Leben*. (Breitkopf & Härtel, 2015), p. 231.

15) *Ibid.*

16) *Ibid.*

17) Märker, “‘Musikalischer Keuschheitsgürtel’ oder provokante Musik? Zu den Soloviolinwerken von Max Reger”, p. 125.

한 개의 소나타는 나중에 추가 되었는데, 초반의 여섯 소나타에 샤콘느가 포함되어 있었다는 레거의 언급은 유일하게 샤콘느 악장이 있는 소나타 7번이 마지막에 추가된 소나타가 아니라는 것을 의미한다. 다시 말하면, 현재의 이 작품에 수록된 소나타의 순서가 작곡 순서와는 무관하며 나중에 추가된 소나타가 어느 작품인지는 알 수 없다. 또한 볼프룸에게 보낸 편지에서는 바이올리니스트가 아니었던 레거가 이 작품의 완성도에 있어서 우려하고 있었다는 것을 추측하게 하는데, 레거는 같은 해 11월에 자신과 친분이 있는 독일 바이올리니스트이자 음악 교육자인 벤틀링(Carl Wendling, 1875-1962)에게 핑거링과 보잉을 표시해줄 것을 부탁하며¹⁸⁾이 문헌의 완성도를 높이기 위하여 노력을 하였다.

레거는 자신의 현악기를 위한 독주 작품들이 미적인 요소뿐만 아니라 교육적인 용도로 사용되기를 바라며 각기 다른 음악가들에게 헌정하였고¹⁹⁾ 그는 이 작품의 일곱 개의 소나타도 그러한 의도에서 일곱 명의 각기 다른 바이올리니스트들에게 헌정하였다. 소나타 1번은 레거가 이 소나타의 핑거링과 보잉 표기를 부탁했던 바이올리니스트 벤틀링에게, 2번은 함께 연주활동을 많이 했던 마르토에게 헌정되었으며 3번은 헤르만(Hugo Hermann, 1844-1935), 4번은 할리르(Carl Halir, 1859-1909), 5번은 페트리(Henri Petri, 1856-1914), 6번은 마이어(Waldemar Meyer, 1853-1940), 그리고 마지막인 소나타 7번은 쉬니를린(Ossip Schnirlin, 1874-1939)에게 헌정 되었다.²⁰⁾

18) *Ibid.*

19) Märker, “‘Musikalischer Keuschheitsgürtel’ oder provokante Musik? Zu den Soloviolinwerken von Max Reger”, p. 133.

20) 아쉽게도 이 곡들에 대한 초연 정보는 찾아볼 수 없었다.

[표II-1] Op. 91의 각 소나타가 헌정된 바이올리니스트들

	헌정된 바이올리니스트	
No. 1	Carl Wendling, 1875-1962	독일 바이올리니스트 · 음악교육자
No. 2	Henri Marteau 1874-1934	프랑스 바이올리니스트 · 작곡가
No. 3	Hugo Herrmann, 1844-1935	독일 바이올리니스트
No. 4	Carl Halir, 1859-1909	체코 바이올리니스트 · 오케스트라 악장
No. 5	Henri Petri, 1856-1914	독일 바이올리니스트 · 작곡가
No. 6	Waldemar Meyer, 1853-1940	N/A (독일 바이올리니스트로 추정 가능)
No. 7	Ossip Schnirlin, 1874-1939	러시아 유대인 바이올리니스트

2. 음악적 경향

레거는 스스로를 독일 전통 음악의 연장선이라 생각하며²¹⁾ 전통적인 음악을 추구하였지만 자신이 활동하던 20세기 초의 진보적인 음악어법들도 여전히 접목하는 음악적 양면성을 보인다. 이러한 그의 음악적 경향은 독일의 대표적인 작곡가들 중 특히 바그너, 브람스, 바흐의 영향과 깊은 연관성이 있으며 레거의 음악을 논할 때 이들은 필연적으로 함께 거론된다.

2.1. 레거의 학습기

2.1.1. 바그너와 브람스의 영향

앞서 언급했듯, 바그너의 음악은 레거가 음악가가 되겠다고 결심하게 만든 원동력이었다. 레거는 어린 시절 <파르지팔>(*Parsifal*, 1877) 초연을 관람한 후 바그너의 음악적 어법에 매료되었으며, “나는 15살에 바이로이트에서 <파르지팔>을 처음 듣고 14일 동안 울었다. 그리고 음악가가 되었다”고 말했고,²²⁾ 또한 <뉘른베르크의 명가수>(*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1868) 중 3막의 전주곡과 <탄호이저>(*Tannhäuser*, 1843-1845 완성, 1861년 개정)의 아리아 ‘새벽 별’(Abendstern)의 도입부에 큰 관심을 가졌다²³⁾는 기록이 있다.

레거의 작품에서는 반음계주의, 박절과 프레이징의 불규칙성, 그

21) Harold C. Schonberg, "Nobody Wants To Play Max Reger", *New York Times*, 1973.12.02.

22) Popp. *Max Reger-Werk statt Leben.*, p. 36.

23) Williamson, "Reger, (Johann Baptist Joseph) Max(imilian)"(2019.10.15.접속).

로 인한 화성과 조성의 모호성 등 바그너의 음악적 영향이 많이 나타나지만, 1903에 작곡된 오르간 작품 <주제에 의한 변주와 푸가>(*Variations and Fugue on an Original Theme* Op. 73)에서는 바그너보다 한발 더 나아간 확장된 조성을 보여준다. 이렇듯 무조에 가까운 그의 음악적 경향은 독일의 전통을 고수하던 작곡가들에게 비평을 받았다. 그의 스승 리만도 레거가 애초에 바이로이트에서 바그너의 작품을 접하지 말았어야 한다는 뜻으로, “바이로이트는 그에게 독약이다”라고 말했다²⁴⁾는 기록이 남아있다.

그러나 레거는 본격적인 무조성까지 도달하지는 않았으며 당시의 진보적인 작곡가들에 비해서는 조성체계를 유지하며 독일의 전통 음악을 추구하는 작곡가였다. 그와 동시대에 활동했던 작곡가인 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)는 레거의 화성적 특성에 대하여 “한 발만 더 갔으면 그는 나와 함께 했을 것이다”라며 무조의 경계까지 접근했지만 본격적인 무조는 아닌 점에 대하여 언급하였다.²⁵⁾ 20세기에 활동하며 전통적인 음악적 틀을 고수하는 레거의 작품적 특징은 브람스의 영향으로 설명되기도 한다. 브람스는 “자신만의 새롭고 개성적인 음악을 만들어 내기 위해 과거와 현재의 전 영역에 걸친 음악을 창작의 재료로 삼은 최초의 작곡가였다”²⁶⁾라고 평가되며 낭만주의와 고전주의의 음악어법을 폭넓게 사용하며 양면적인 음악적 경향을 띠던 인물이다. 브람스는 슈만과 리스트보다 후대에 활동하였지만 음악적 형식에 대해서는 더욱 옛 것을 추구함과 동시에 헤미올라(Hemiola)나 폴리미터(Polymer) 같

24) Riemann am 26.11.1888 an Adalbert Lindner zitiert aus *Der junge Reger*, S. 41f. Popp, *Max Reger-Werk statt Leben*, p. 38에서 재인용.

25) Schonberg, “Nobody Wants To Play Max Reger”에서 재인용.

26) Donald J. Grout, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder, 『그라우트의 서양음악사』, 제 7판, 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 옮김 (서울: 이엔비플러스, (초판)2007.(개정)2009), pp. 173-174.

은 진보적인 리듬과 템포, 박절을 자유롭게 사용하였는데, 레거의 음악에서 나타나는 음악적 양면성은 브람스와 유사하다고 볼 수 있다.

프리쉬는 바로크와 고전주의의 전통적인 틀에 반음계 화성과 프리즈의 불규칙 배열 등의 진보적인 음악어법을 접목시킨 레거의 음악에 나타나는 음악적 양면성을 ‘역사주의자적 모더니즘’²⁷⁾이라고 명명하였다. 그는 특히 브람스의 <교향곡 4번>의 마지막 악장을 예로 들며 브람스가 역사주의자적 모더니즘의 선구적 역할을 한 사람이라고 언급하였고,²⁸⁾ 브람스에게 과거의 음악이 버팀목이 아닌 창조적 자극의 요소였다는 것을 동시대 누구보다도 잘 이해한 인물이 아마도 막스 레거였을 것이라고 설명한다.²⁹⁾ 그리고 레거는 “그는 절대, 그리고 앞으로도 절대로 과거의 대가들에게 의존하지 않았다. 브람스를 불멸로 만든 것은 그가 자신만의 심리적 확신을 통한 새로운 것을 창조하는 방법을 알았기 때문이었다.”라고 말하며 브람스를 과거를 답습한 인물이 아닌 브람스 자신만의 새로운 예술을 만든 인물로서 높이 평가하였다.³⁰⁾

수잔 포프 또한 그의 저서 『막스 레거-작품과 생애』에서 1890년에 작곡된 바이올린 소나타(Violin Sonata No. 1, D minor, Op. 1)가 이

27) 레거의 음악적 양면성은 2장 2.2절에서 설명.

28) 프리쉬는 브람스에 대하여 “그는 먼 과거의 기법들이 어떻게 표현적이면서 독자적인 음악 어법으로 적용되는지 보여주었다.”고 설명하며 “르네상스와 바로크 원리를 넘나드는 그의 종교적 아카펠라 성악곡들이 물론 가장 대표적인 예시이지만 가장 독보적인 그의 역사주의자적 작품은 교향곡 4번의 마지막 악장이다. 이전과 현대 음악 어법의 독자적인 결합을 포함한 이 파사칼리아는 후대의 작곡가들에게 지대한 영향을 미쳤고 그의 뒤를 잇는 쇤베르크, 베르그, 베버른, 레거, 첼린스키는 이 마지막 악장을 모델로 하는 작품을 작곡했다”라고 교향곡 4번 마지막 악장의 영향을 언급했다.

(Frisch, “Reger’s Bach and Historicist Modernism”, pp. 296-297)

29) *Ibid.*, p. 297.

30) Johannes Lorenzen, Max Reger als Bearbeiter Bachs (Wiesbaden: Breitkopf and Härtel, 1982), p. 86. *Ibid.*, p. 297에서 재인용.

미 브람스의 영향을 받았다고 언급했는데,³¹⁾ 이 소나타의 1악장에서 레거는 브람스로부터 처음 배운 “발전적 변주”(Developing Variation)기법을 시도하였다고 설명한다. 하지만 브람스의 발전이 확고한 방향성을 가지고 진행되는 것과는 상반되는 비연속적 과정을 선택하였고 주요 아이디어를 아주 자유롭게 변형시키거나 교체하는 방식으로 곡을 진행시키는데 예를 들어 음정을 확대하고 리듬을 교차하거나 템포를 빠르게 조절하여 음악적 변형을 창출한다고 언급한다.³²⁾ 이외에도 여러 음악학자들의 주장들은 레거에 미친 브람스의 영향에 대해 설명하였는데, 뢰즈너(Helmut Rösner)는 레거의 <바이올린 소나타 4번 Op. 72>(Violin Sonata Op. 72 No. 4 in C major, 1903)이 엄격한 구조를 가지고 있는 브람스의 절대음악의 전통을 따르고 있다고 하였고,³³⁾ 보트슈타인(Leon Botstein) 역시 레거의 보수적인 역사주의적 음악경향이 브람스의 절대음악과 밀접한 관련이 있다고 하였다.³⁴⁾

31) Popp. *Max Reger-Werk statt Leben*, p. 56.

32) *Ibid.*

33) Helmut Rösner, “Max Regers Violinsonate Opus 72,” p. 171. Antonius Bittmann, “Brahms, Strauss, Sheep, and Apes: Reger’s ‘Heroic.’ Struggle with Tradition,” *The Musical Quarterly*, Vol. 87, no. 4, (2004), p. 710에서 재인용

34) Leon Botstein, “History and Max Reger”, *The Musical Quarterly*, Vol. 87, issue 4 (2004), p. 622.

2.1.2. 바흐의 영향

독일의 전통적인 음악을 고수하던 리만과 1890년부터 공부를 시작하면서 레거는 바흐의 음악에 대하여 심도 있는 학습을 시작하였고 그의 음악에 대하여 높이 평가했다. 1905년 독일의 음악저널 『디무지크』(*Die Musik*)에 수록된 “우리시대에 바흐가 어떤 의미인가?”라는 설문조사에서 레거는 바흐에 대해 “나에게는 바흐가 시작과 끝이다. 모든 진정한 진보는 바흐를 토대로 한다”고 말하며³⁵⁾ “주관적으로 느끼는 감정을 일반적이고 객관적으로 모든 사람에게 어떻게 전하는지 아는 사람”이라 덧붙였다.³⁶⁾ 그리고 “바그너의 음악을 오해하면서 그로 인해 괴로워 허덕이는 사람들에게 바흐는 무한한 치료제이다”³⁷⁾라고 말하였고, 1911년 동료 오르가니스트 볼프룸과 바흐의 작품을 연주하며 긴 여행을 다닐 정도로 바흐의 음악에 대한 깊은 애정을 가지고 있었다.³⁸⁾

레거는 자신의 작품에 바흐와 같이 바로크 음악 어법과 다성적이고 두터운 텍스처를 폭넓게 적용하였다. 그의 음악에서의 바흐의 영향에 대하여 다수의 음악 학자들에 의해 언급되어 왔는데, 프리쉬는 레거의 음악이 바흐의 영향을 깊이 받아 바로크의 “복원”에 가까운 모습을 보인다³⁹⁾고 하였고, 베커(Paul Bekker)도 레거를 “과거의 음악과의 심오하고 역사적이며 구조적인 연결, 특히 바흐의 음악과의 연결”⁴⁰⁾이라고

35) Frisch, “Reger’s Bach and Historicist Modernism”, p. 298-299

36) Popp, *Max Reger-Werk statt Leben*, p. 78.

37) *Die Musik*, 5/1 [1905], p. 74. Frisch, “Reger’s Bach and Historicist Modernism”, p. 299에서 재인용.

38) “Curriculum-vitae”, *Max Reger Institut*(2019.09.15. 접속).

39) Frisch, “Reger’s Bach and Historicist Modernism”, pp. 298-299.

40) Paul Bekker, “Neue Musik”, *Gesammelten Schriften*, Band 3(Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1923), pp. 100, 102. Frisch, “Reger’s

설명하였다. 레거가 바흐의 형식과 구조를 다루는 방식, 그의 푸가 안에서 드러난 즉흥성과 구조적 요소들 사이의 균형은 심지어 바흐 연구자인 크리스토프 볼프(Christoph Wolff)조차 자신이 집필한 바흐 전기에서 레거를 “대위 기법을 학습한 음악가(The Learned Musician)⁴¹⁾”이라고 언급하게 만들었다.⁴²⁾

Bach and Historicist Modernism”, p. 299에서 재인용.

41) ‘learned’ (Musician)라는 형용사는 일반적으로 대위적인 기법을 사용한 (음악가)들을 지칭할 때 사용된다.

42) Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York und London, 2000, aktualisierte deutsche Neuauflage u. d. T. *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt a. Main, 2005. Popp, *Max Reger-Werkstatt Leben*, p. 46에서 재인용.

2.2. 신고전주의적 또는 ‘역사주의자적 모더니즘’ 경향

레거가 받은 바그너, 브람스, 바흐의 영향은 그의 음악에서 양면성으로 나타난다. 레거는 여전히 무조적인 경향을 보이며 진보적인 어법을 사용하였지만 모더니즘의 지표가 되는 무조성⁴³⁾까지 가지는 않았다. 그리고 동시에 전통적인 음악어법, 특히 바로크 양식을 추구하였다. 이렇듯 한 시대에 국한되지 않는 그의 음악적 경향은 후대의 학자들에 의해 ‘역사주의자적 모더니즘(Historicist Modernism)’⁴⁴⁾ 또는 ‘보수적인 모더니스트(Der Konservative Modernist)’⁴⁵⁾와 같이 두 상반되는 단어의 합성어로 설명되었다.

여기서 ‘역사주의자적’이나 ‘보수적인’이라는 수식어로 설명되는 이유는 19세기 말-20세기 초에 활동하던 레거가 음악사적으로 새로운 것을 추구하던 동시대의 작곡가들과 다르게 독일의 옛 대가들이 이루어 놓은 전통적인 것을 추구하였기 때문이다. 그는 바로크의 음악 형식인 프렐류드(*prelude*)와 푸가(*fuga*), 샤콘느(*chaconne*)와 같은 바로크 양식을 자신의 음악에 기본적인 틀로 자주 활용하였고 다양한 바로크 시대의 어법을 사용하며 바흐의 작품을 인용하기도 하였다. 그러나 단순히 ‘역사주의’가 아닌, ‘역사주의자적 모더니즘’이라 불리게 된 것은 레거는 전통적인 음악적 양식을 그대로 재현하기에 그치지 않고, 20세기 초의 현대적인 음악적 어법을 함께 접목하였기 때문으로 볼 수 있다. 즉, 그의 음악에 등장하는 무조에 가까운 잣은 조성의 변화, 프레이징의 모호성, 불규칙한 음형의 연속적 배열 등이다.

43) Frisch, “Reger’s Bach and Historicist Modernism”, p. 296.

44) *Ibid.*

45) Schwalb, *Max Reger-Der Konservative Modernist.*

이러한 레거의 음악적 양면성은 신고전주의(Neoclassicism)의 특징과 한편으로 일맥상통한다고 볼 수 있다. 신고전주의의 사전적인 의미는 ‘20세기 작곡가들의 작품에서 나타나는 움직임으로 특히 두 번의 세계대전 사이에 작곡가들이 과장된 그 시대의 제스처 대신 균형 잡힌 형태와 명확한 주제를 갖춘 이전 스타일을 추구하는 움직임’이다.⁴⁶⁾ 다시 말해, 모더니즘의 요소들은 존재하지만 기본적으로 고전적인 소리와 구조, 형태를 추구하는 것이다. 즉 레거의 음악이 20세기 초에 옛 시대의 음악적 양식을 추구한다는 점에서 그의 음악적 특징이 신고전주의와 유사하다고 볼 수 있다.

하지만 프리쉬는 ‘신고전주의’에 의해 ‘역사주의자적 모더니즘’이 묻혀버리는 경향이 있다고 지적하고 레거의 음악을 신고전주의 이전의 ‘역사주의자적 모더니즘’이라고 설명하였다.⁴⁷⁾ 그리고 베커도 마찬가지로 레거의 음악적 경향을 ‘신고전주의’와 구분하며 “과거를 과거로 인정하면서 바흐의 세계를 동시대의 어법으로 재해석 하는데 집착적이고 필사적인 노력을 기울였다”고 설명하였다.⁴⁸⁾ 레거가 신고전주의와 구분되는 이유는 시기적으로 이러한 사조가 생기기 이전에 개인적으로 이러한 음악적인 요소를 사용하였다는 점일 것이다. 그리고 신고전주의는 낭만주의의 과장된 음악을 대체하기 위하여 균형 잡힌 예전의 음악을 선호한 것⁴⁹⁾이지만, 레거는 낭만주의의 경향도 함께 가지고 있으므로 신고전주의와는 구분된다고 할 수 있다.

46) Arnold Whittall, “Neo-classicism”, *Grove Music Online*(2019.10.14.접속);

<http://lps3.doi.org.libproxy.snu.ac.kr/10.1093/gmo/9781561592630.article.19723>

47) Frisch, “Reger’s Bach and Historicist Modernism”, p. 296.

48) Bekker, “Neue Musik”, pp. 100, 102. Frisch, “Reger’s Bach and Historicist Modernism”, pp. 298-299에서 재인용.

49) Whittall, “Neo-classicism”(2019.10.14.접속).

2.3. 레거의 음악에 대한 평가

레거는 바로크 시대와 고전주의의 음악적 양식을 자신의 음악의 틀로 활용하며 독일의 전통 음악을 고수하려고 노력하였다. 이는 레거는 스스로를 “살아있는 작곡가 중에서 내가 아마 우리의 수많은 과거의 대가들과 제일 가까이 연결된 사람일 것이다”⁵⁰⁾라고 언급하였다는 기록에서 뒷받침 된다. 하지만 레거의 음악은 19세기 후반의 무조성에 가까운 진보적인 어법을 함께 가지고 있었고 이렇듯 어떤 한 시대에 국한되지 않은 그의 음악적 경향은 사람들에게 엇갈리는 평가를 받았다.

우선 레거에 대한 비판적인 평가를 살펴보면 1973년 해롤드 쏰버그(Harold Schonberg)가 작성한 뉴욕타임즈의 기사를 예로 들 수 있다.

“그(레거)의 작품에는 그가 활동하던 시기에 모더니스트로 여겨질 만한 종류의 불협화음들이 있다. 그러나 그것은 요즘의 청취자들에게는 그다지 충격적이지 않으며 심지어 젊은 지식인들은 그의 작품 안에 있는 심히 풍부한 반음계주의를 선호하지 않는다.”⁵¹⁾

사실 20세기 중반 이후 활발히 활동한 작곡가들이 케이지(John Cage, 1912 - 1992), 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007)등 모더니즘을 넘어선 대표적인 아방가르디스트들이라는 사실을 생각한다면, 1970년대에 이미 레거의 모더니즘적인 경향은 청취자들에게 흥미롭지 않았을 것이다. 심지어 쏰버그는 “젊은 비평가들은 레거의 음악을 ‘후기 낭만주의 시대의 저속한 음악’으로 평가하며 소수의 연주자만이 그의 곡을

50) Schonberg, “Nobody Wants To Play Max Reger.”

51) *Ibid.*

연주한다”고 언급하였다. 그리고 그 이유에 대하여 “레거가 거대한 푸가를 동반한 긴 오케스트라 편성의 변주곡과 같이 괴물 같은 작품만 작곡하기 때문”이라고 설명하였다.⁵²⁾

1905년의 어느 연주회 리뷰에서 앞서 언급한 것과 다른 시선에서 레거 작품의 연주적 어려움을 토로한 리뷰를 기고하였다.

“레거는 바그너가 극음악에 한 것을 자신의 오르간 음악에 적용하였고 이로 인해 연주자들은 전에 경험하지 못한 어려움을 겪어야 하였다.”⁵³⁾

여기서 ‘바그너가 극음악에 한 것(what Wagner did for dramatic music)’이 무엇인지 정확하게 설명되지는 않았지만, 극을 표현하기 위한 오케스트라 악기의 묘사적이고 기교적인 사용, 또는 오케스트라의 두텁고 다양한 텍스처 등이 독주 건반 악기인 오르간 작품에 적용된 것이라 추측해 볼 수 있다. 다시 말해서, 레거의 작품은 연주적으로도 어려운 곡으로 평가되며 이로 인하여 연주자들에게 기피되어져 왔다고 해석할 수 있을 것이다.

이렇듯 비평가들은 여러 시선에서 비판을 했는데, 이에 레거는 재치 있게 대처하는 모습을 보이기도 한다. 1903년 4월에 레거의 피아노 오중주 <Piano Quintet No. 2 C minor Op. 6>에 대해 라이프치히의 비평가들에게 안 좋은 평을 들은 레거는 이에 반응하여 같은 해 여름에 양과 원숭이를 주제로 하는 <무반주 바이올린 소나타 Op. 72>를 작곡하였다. 여기서 양은 무지함을, 원숭이는 자만을 뜻하는 것으로, 그는 자신을

52) Schonberg, "Nobody Wants To Play Max Reger."

53) A. J. J, "Max Reger", *The Musical Times*, Vol. 46, No. 747 (1905), p. 326.

비판한 비평가들에게 이곡을 헌정하며 그들을 역으로 풍자하였다.⁵⁴⁾

한편으로, 그의 독창적인 어법들과 완성도를 높이 평가하는 사람들도 존재했음을 앞서 언급한 뉴욕타임즈의 동일한 기사에서 볼 수 있다. 그에 따르면 쇤베르크는 1922년 켈린스키(Alexander Zemlinsky, 1871-1942)에게 보낸 편지를 통해 레거를 천재라고 평가했고, 자신의 제자들에게 레거에 대해 수차례 언급하였다.⁵⁵⁾ 쇤베르크의 제자이자 저명한 피아니스트 제르킨(Rudolf Serkin, 1903-1991)도 레거의 음악을 높이 평가했는데, 그는 레거의 <바흐의 주제에 의한 변주와 푸가>(Variations and Fugue over a Theme by Bach Op. 81, 1904)의 연주를 앞두고 ‘레거의 작품은 복잡하지 않고 오히려 굉장히 간단하며, 바흐와의 유사성은 있지만 어디까지나 레거만의 독창적인 작품이다’라고 논평하였다.⁵⁶⁾ 덧붙여 레거의 작품이 길고 복잡하다는 전반적 인식으로 인해 자주 연주되지 않는 것에 안타까움을 표시하였다.

작곡가 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963) 또한 레거의 음악에 영향을 받았고, 그에 대하여 “음악의 마지막 거인이었고, 그가 없는 나의 작품들은 상상할 수 없다”⁵⁷⁾라며 찬사를 아끼지 않았다. 힌데미트는 1950년 바흐에 대한 함부르크 강의에서 “확고한 학문적 통찰력을 가진 동시에 거의 무모하다고 볼 정도의 야성적이고 충동적인 음악인”이라

54) 여기서 두 주제는 E b -C-B-A-F-E(Schafe=sheep=양; E b =Es, B=h)와 A-F-F-E(Affe=ape=원숭이)이다. Bittmann, “Brahms, Strauss, Sheep, and Apes: Reger’s ‘Heroic’ Struggle with Tradition”, pp. 708-709.

55) Schonberg, “Nobody Wants To Play Max Reger.”

56) *Ibid.*

57) Helmut Wirth, *Max Reger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, (1973), p. 151. Reinhold Brinkmann and Antonius Bittmann, “A ‘Last Giant in Music’: Thoughts on Max Reger in the Twentieth Century”, *The Musical Quarterly* 87, no. 4, (2004), pp. 631-59에서 재인용.

는 말로 레거를 설명하였다.⁵⁸⁾ 이는 힌데미트가 레거를 흔히들 말하는 전통과 진보의 경계에 있는 작곡가로만 생각한 것이 아니라 학술적이고 이성적인 면모와 과감하고 거칠게까지 느껴지는 감성적 면모가 공존하는 인물로서 받아들이고 있다는 것으로 보인다. 음악학자 베커는 레거를 “고전-낭만주의 모델을 넘어서 바흐의 음악까지 도달하였고 그것을 자신의 음악에 적극적으로 적용한 첫 번째 인물”이라고 평가했으며⁵⁹⁾ 그 외에도 앞서 언급했듯이 바흐 연구가 크리스토프 볼프는 2000년에 쓴 바흐의 전기에서 레거를 대위법적인 음악가로 칭하였다. 그는 레거가 바흐의 음악 형식과 구조를 자유롭게 사용하며 반음계적 화성과 모티브를 계획적으로 사용하는 것에 감탄하였다.⁶⁰⁾ 또한, 뮤지컬 타임즈의 연주회 리뷰에서 “변주곡을 다루는 레거의 수준을 당시의 몇몇 독일의 비평가들은 바흐, 베토벤, 슈베르트, 브람스와 동급으로 평가하기도 하였다”⁶¹⁾고 언급하기도 하였다.

58) Heinz-Jürgen Winkler, “New Publication”, *Hindemith Institute*(2020.01.27. 접속); <https://www.hindemith.info/en/institute/publications/hindemith-forum/hf-38-2017/new-publication>.

59) Bekker, “Neue Musik”, p. 100.

60) Popp. *Max Reger-Werk statt Leben*, p. 46.

61) A. J. J, “Max Reger”, p. 326.

III. 레거와 바이올린 음악

1. 레거의 바이올린에 대한 관심

레거는 현악기를 위한 작품들보다 오르간 작품으로 유명하지만, 그의 작품목록의 초기 작품들이 현악기를 위한 작품들이다. 특히 Op. 91 1번인 <바이올린 소나타 Op. 1, No. 1>(1890)⁶²⁾을 시작으로 자신의 첫 오르간 작품 <세 개의 오르간 곡들>(Drei Orgelstücke, Op. 7, 1892)을 작곡하기 이전에 이미 <바이올린 소나타 Op. 3, No. 2>(1891)까지 두 개의 바이올린 소나타를 완성하였다. 그리고 그의 생애동안 30여개의 다양한 바이올린 작품을 작곡하며 그의 바이올린에 대한 관심을 보여주었다.

하지만 그는 1891년 이후 8년 동안 무슨 이유에서인지 바이올린 작품은 작곡하지 않았다. 1892년부터 1898년까지는 다른 현악기를 위한 작품조차 존재하지 않으며 성악과 합창, 오르간과 피아노곡들이 주를 이룬다. 1896년에서 1897년까지의 군복무와 그 후의 방황⁶³⁾으로 인한 저조한 작품 활동을 감안해도 긴 시간이다. 그러던 레거는 1899년에 세 번째 바이올린 작품인 <바이올린 소나타 Op. 41, No. 3>을 작곡하고 이듬해

62) 리만에게 헌정되었으며, 이를 통해 리만의 소개로 레거는 오이그너 출판사와 7년 계약을 맺음.(2장 1절에서 설명)

63) 피아노 5중주 C단조 WoO II / 9가 오이그너 출판사에서 거절당하고, 그 외에도 이탈리아의 유명한 피아니스트이자 작곡가였던 부조니(Ferruccio Busoni, 1866-1924)와 오스트리아의 영향력 있는 지휘자였던 모틀(Felix Mottl, 1856-1911)의 추천을 받아 지원했던 하이델베르크와 본의 궁정악장 포지션에 실패함으로 인해 그의 알코올 의존은 더욱 깊어졌다 (“Curriculum-vitae”, *Max Reger Institut*).

인 1900년에는 첫 무반주 바이올린 작품을 탄생시키며 이 시기에 16년 동안 25개의 많은 작품들을 작곡하였다.

레거는 이 시기에 로망스, 카프리스, 타란텔라와 같은 소품들과 협주곡, 그리고 무반주 바이올린 작품들을 포함한 다양한 바이올린 작품을 작곡하였다. 이중 1907년 6월부터 1908년 4월까지 6개월에 걸쳐 완성된 <바이올린 협주곡 A장조, Op. 101>은 거대한 교향곡과 같이 그 길이가 55분에 달한다. 이 곡에 대하여 레거는 “나는 생생한 멜로디를 중요하게 생각하였다”고 언급했고, 그의 말에서와 같이 이 작품에는 바이올린의 다양한 기교들과 서정성들이 가득 차 있다.⁶⁴⁾ 1909년에 이 거대한 바이올린 협주곡을 16살 천재 바이올리니스트 아돌프 부쉬(Adolf Busch, 1891 - 1952)가 외워서 연주했고, 이에 보답으로 레거는 <안단테와 론도>(Andante and Rondo, Op. 147, 1916)를 작곡하여 부쉬에게 헌정하였다고 한다.⁶⁵⁾ <안단테와 론도>는 1916년 그가 생을 마감하기 전의 마지막 작품번호인 147번을 가진 작품으로, 이로써 레거의 첫 작품번호를 가진 작품, 첫 무반주 작품, 그리고 작품목록의 마지막 번호를 가진 작품이 바이올린을 위한 작품으로 장식된다.

64) Stephen Plaistow, “Reger Violin Concerto Op 101. 2 Romances”, Gramophone(2020.02.04. 접속); <https://www.gramophone.co.uk/review/reger-violin-concerto-op-101-2-romances>.

65) “Curriculum-vitae”, Max Reger Institut(2019.09.15. 접속).

2. 레거의 무반주 바이올린 작품들

2.1. 레거의 무반주 바이올린 작품의 음악사적 의미

레거는 두 개의 ‘무반주 바이올린 소나타’와 세 개의 ‘프렐류드와 푸가’를 포함하여 총 다섯 개의 모음곡 형식의 무반주 바이올린 작품을 작곡하였다.⁶⁶⁾ 그의 작품들은 다음과 같은 음악사적 의미를 가지는데, 첫째는 ‘무반주 바이올린 소나타’의 대표적인 작곡가 바흐와의 연관성으로 그의 계보를 잇는다는 점이고, 둘째는 무반주 바이올린 작품에 시대적 복합성을 접목한 그의 음악 어법은 음악사적으로 주목할 만한 시도라는 점이다.

먼저 바흐의 <6개의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타>가 무반주 바이올린 장르에서 독보적인 존재가 되어 왔다는 것은 음악사에서 부인되기 어려운 사실이다. 바흐의 작품은 이전의 비버(Heinrich Ignaz Franz Biber, 1644-1704)와 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713)의 것들과는 명백하게 다른 특징을 보였다. 이후에 텔레만과 피젠델, 타르티니 등의 작곡가들이 무반주 바이올린을 위한 작품을 썼지만 여전히 바흐의 작품이 이 장르의 대표적인 작품으로 자리 잡아왔다.

바흐의 무반주 바이올린 작품은 마치 오르간 음악에서나 볼 법한 두텁고 대위적인 텍스처와 복잡하며 탄탄한 구조로 대표되어 왔다. 레거는 이러한 바흐의 작품을 자신의 무반주 바이올린 작품의 모델로 하였고, 바흐의 작품과 같이 다성적이고 대위적인 텍스처를 접목하였다. 그는 다섯 개의 무반주 바이올린 작품 중 세 개에 달하는 작품이 ‘프렐류드와 푸가’라는 제목으로 작곡했고, 두 개의 ‘소나타’ 또한 푸가와 샤콘느

66) III장 2.2항의 [표III-1] 참고.

악장을 포함시켰다.

더불어 이 작품들에 나타나는 바흐의 작품과의 유사점은 레거를 바흐의 계보를 잇는 인물로서 이해하게 만든다. 레거의 무반주 작품 중 첫 작품인 <4개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 42>(1900)는 바흐 이후 180년 만에 처음으로 바이올리니스트가 아닌 작곡가의 손에 의해 쓰인 ‘무반주 바이올린 소나타’이다. 이 작품을 시작으로 레거의 무반주 바이올린 작품들은 바로크 시대의 양식에 기초하고 있으며 바흐의 작품과 유사한 구조, 선율진행 등을 사용하고 있는데, 이러한 특징들이 두 작곡가 사이에 존재하는 백 년 이상의 공백을 연결한다.

둘째로 레거의 무반주 바이올린 작품들에는 앞서 설명한 음악적 양면성⁶⁷⁾과 더불어 19세기의 테크닉들까지 접목되었다. 이는 19세기에 주를 이루던 ‘비르투오조’ 바이올리니스트들의 영향으로 보이는데, 바흐로 대표되던 무반주 바이올린 장르는 비르투오조 바이올린 연주자이자 작곡가였던 파가니니(Niccolò Paganini, 1782 - 1840)의 등장한 이후부터 새로운 양상으로 변화하기 시작하였다. 그가 20세인 1802년부터 5년에 걸쳐 완성한 <24개의 카프리스 Op. 1>(1807)는 바이올린으로 구현할 수 있는 총체적 기교들을 담은 작품 모음집이었고, 이 작품 이후로 그의 동시대와 후대에 활동한 바이올리니스트들은 악기의 화려한 테크닉적 측면에 중점을 둔 무반주 작품들을 주로 작곡하였다. 이러한 테크닉의 사용은 악기 연주 테크닉에 대한 깊은 이해가 요구되기 때문에 바이올린 연주자들에 의해 작곡되었고, 대표적으로 베리오(Charles Auguste de Bériot, 1802 - 1870), 에른스트(Heinrich Wilhelm Ernst, 1812-1865), 비외탕(Henri Vieuxtemps, 1820 - 1881) 그리고 비에냐프스키(Henryk Wieniawski, 1835 -1880) 등에 의해서 ‘카프리스’나 ‘에튀드’라는 타이틀

67) 2장 2.2항에서 ‘역사주의자적 모더니즘’으로 설명.

의 작품들로 이어졌다.

이러한 흐름에서 바이올리니스트가 아닌 레거가 이러한 ‘비르투오조’적인 요소를 자신의 무반주 바이올린 소나타에 접목하였고, 이러한 요소들은 앞서 언급한 레거의 음악적 양면성과 결합하여 독창적인 음악 어법으로 탄생하였다. 이는 이 장르에 있어서 새로운 시도로서 한 시대에 국한되지 않은 다양한 시대적 해석을 가능케 하고 음악사적 의미를 숙고해보게 한다.

2.2. 레거의 무반주 바이올린 작품목록

레거의 전체 작품 수는 작품번호 없는 작품들(WoO)까지 포함하여 200여 곡에 달하는데, 그 중 30여 곡에 가까운 숫자가 바이올린을 위해 작곡되어 있으며 이 중 무반주 바이올린을 위한 작품은 작품번호 다섯 개, 각각의 개수는 총 20여 곡에 달한다. 이는 레거가 자신의 창작 에너지의 상당부분을 무반주 바이올린을 위해 할애하였다는 것을 알 수 있다.

아래의 [표III-1]의 무반주 바이올린 목록에서 볼 수 있듯이, 다섯 곡은 1900년도부터 1914년까지 15년 동안 고르게 분포되어 작곡되었다. 레거는 소나타 같은 큰 규모의 곡과 프렐류드와 푸가 같은 짧은 곡을 교대로 작곡하였으며, 이는 바흐가 소나타와 파르티타를 교차적으로 작곡하여 수록한 것과 유사한 구조이다(표III-1).

[표III-1] 레거의 무반주 바이올린 작품들 목록

작곡년도	제목	작품번호
1900	4개의 무반주 바이올린 소나타 (4 Sonatas for Solo Violin)	Op. 42
1902	프렐류드와 푸가 A 단조 (Prelude and Fugue in A minor)	WoO II/16
1905	7개의 무반주 바이올린 소나타 (7 Sonatas for Solo Violin)	Op. 91
1909-12	8개의 프렐류드와 푸가 (8 Preludes and Fugues)	Op. 117
1914	6개의 프렐류드와 푸가 (6 Preludes and Fugues)	Op. 131a

• 1900년 <4개의 무반주 바이올린 소나타>

(4 Sonatas for Solo Violin, Op. 42)

이 작품은 레거가 바이올리니스트 마르토에게 “공연과 교육용으로 활용해 달라”며 부탁한 곡으로,⁶⁸⁾ 바흐와의 구조적 유사점들과 다양한 19세기의 화려한 테크닉들이 두드러지게 나타난다. 먼저 [표III-2]를 통해 레거의 작품과 바흐의 <6개의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타>와의 유사점들을 다음과 같이 확인할 수 있다.

[표III-2] A: 레거의 <4개의 무반주 바이올린 소나타> 악장구성

악장	No. 1 D 단조	No. 2 A 장조	No. 3 B 단조	No. 4 G 단조
1	<i>Allegro energico</i>	<i>Allegro con grazia</i>	<i>Pesante -Allegro con brio</i>	<i>Sostenuto -Allegro energico (vivace)</i>
2	<i>Adagio con gran espressione</i>	<i>Andantino</i>	<i>Andante semplice (canon)</i>	<i>Allegretto con grazia (vivace)</i>
3	<i>Prestissimo assai</i>	<i>Prestissimo</i>	<i>Prestissimo (Gigue)</i>	<i>Andante con moto (Chaconne)</i>
4	<i>Allegro energico (Fuga 양악)</i>		<i>Vivacissimo (a' la capriccio)</i>	

68) Märker, “‘Musikalischer Keuschheitsgürtel’ oder provokante Musik? Zu den Soloviolinwerken von Max Reger”, p. 124.

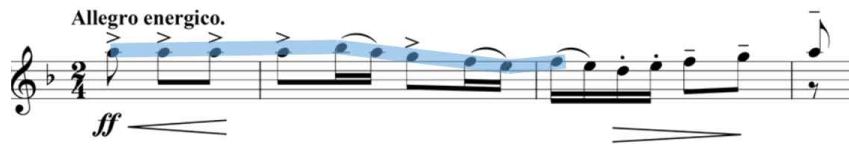
B: 바흐의 <6개의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타> 악장구성

악장	G단조 소나타 (BWV 1001)	B단조 파르티타 (BWV 1002)	A단조 소나타 (BWV 1003)	D단조 파르티타 (BWV 1004)	C장조 소나타 (BWV 1005)	E장조 파르티타 (BWV 1006)
1	<i>Adagio</i>	<i>Allamanda</i>	<i>Grave</i>	<i>Allamanda</i>	<i>Adagio</i>	<i>Prelude</i>
2	<i>Fuga</i>	<i>Double</i>	<i>Fuga</i>	<i>Gorrente</i>	<i>Fuga</i>	<i>Loure</i>
3	<i>Siciliano</i>	<i>Corrente</i>	<i>Andante</i>	<i>Sarabande</i>	<i>Largo</i>	<i>Gavotte en Rondeau</i>
4	<i>Presto</i>	<i>Double</i>	<i>Allegro</i>	<i>Giga</i>	<i>Allegro assai</i>	<i>Minuet I Minuet II</i>
		<i>Sarabande</i>		<i>Chaconne</i>		<i>Bouree</i>
		<i>Double</i>				<i>Giga</i>
		<i>Tempo di Bourree</i>				
		<i>Double</i>				

첫째, 레거의 소나타 네 개의 조성 순서이다. 바흐의 작품에서 첫 네 개의 작품들(소나타 1번, 파르티타 1번, 소나타 2번, 파르티타 2번)의 조성이 G단조-B단조-A단조-D단조로 구성되어 있는데, 레거의 Op. 42의 네 개의 작품은 D단조-A장조-B단조-G단조로 구성되어 바흐의 조성 배치 순서를 정확히 역행하고 있다. 둘째, 두 작품에서 보이는 악장 배치이다. 네 개의 악장으로 이루어진 소나타가 홀수에 배치되어 있고, 짝수에는 그 외의 악장수를 가졌다는 특징이다. 레거의 소나타는 1번과 3번이 4악장 구조이며 2번과 4번은 3악장의 구조로 작곡되었는데, 바흐의 작품에서도 1번, 3번, 5번이 ‘소나타’로 작곡되어 4악장 구조를 가지는 것과 동일하다. 셋째, 푸가 양식으로 작곡된 악장을 포함하고 있다는 점이다. 바흐는 여섯 개 중 세 개의 소나타에 푸가 양식의 악장을 포함시켰는데, 레거도 소나타 1번의 마지막 악장을 푸가 양식으로 작곡하였다. 넷째, 샤콘느를 네 번째 곡의 마지막 악장에 배치하였다는 점이다.

이러한 큰 구조적 배치 외에도 세부적인 유사점도 찾아볼 수 있는데, 레거의 소나타 1번의 푸가는 바흐 소나타 1번 2악장의 푸가 주제 모티브를 차용하고 있다(악보III-1). 이러한 유사점들은 레거가 무반주 바이올린 소나타라는 장르를 처음 작곡하면서 바흐의 작품들을 모델로 여겼다는 사실을 명백히 보여준다.

<악보III-1> A: 레거 소나타 Op. 42, 1번, 4악장, 마디1-2



B: 바흐 소나타 1번, 2악장, 마디1-2



레거는 이 작품에 19세기의 화려하고 다양한 테크닉들을 사용한다. 이것은 그가 이 작품을 단순히 바로크적이고 구조적인 작품의 재현에 그치지 않고 당시에 유행하던 에튀드처럼 사용되길 원했기 때문으로 추측할 수 있다. 이 곡은 왼손의 고난도 테크닉들을 요구하며 심지어 흔하게 사용되지 않는 ‘연속적으로 연주되는 같은 음을 다른 현에서 소리내는 테크닉’도 등장한다(악보III-2). 이 테크닉은 이탈리아 바이올리니스트이자 작곡가인 바찌니(Antonio Bazzini, 1818 - 1897)가 그의 작품인 <요정의 춤>(*The Dance of the Goblins* (*La Ronde des Lutins*), *Scherzo fantastique*, Op. 25, 1852)에 사용한 테크닉과 동일하다⁶⁹⁾(악보 III-2).

<악보III-2> A: 레거 소나타 Op. 42, 3번 4악장, 마디15-20



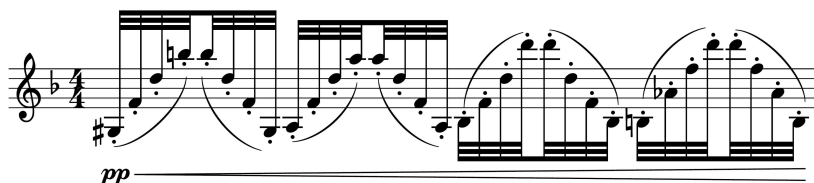
B: 바찌니 <요정의 춤> 마디136-143



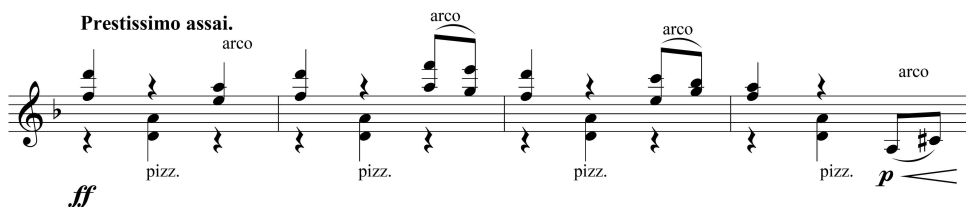
69) 동일한 음에서 현을 변경하는 것은 20세기 초 쇤베르크의 <오케스트라를 위한 다섯 개의 작품 Op. 16>(1909)의 제3곡에서 나타나는 음색선율 (*Klangfarbenmelodie*)과 관련된다고 볼 수 있으며, 작품연도를 볼 때 바찌니의 작품이 그의 선구적인 아이디어라고 해석할 수 있다.

그 외에도 이 작품에는 활의 탄력을 이용해 던지듯 연주하여 여러 음을 한 활로 소리내는 리코셰(ricochet, 악보III-3), 빠른 시간에 피쳐(pizzicato)⁷⁰⁾와 아르코(arco)를 반복적으로 교차하는 연주법(악보III-4), 그리고 슬리로 이어진 여러 음을 각 음을 끊어서 한 활에 소리 내는 슬러 스타카토(slur staccato, 악보III-5) 등 다양한 활 주법들이 대거 포함되었다.

<악보III-3> 레거 소나타 Op. 42, 1번, 1악장, 마디22



<악보III-4> 레거 소나타 Op. 42, 1번, 3악장, 마디1-4



<악보III-5> 레거 소나타 Op. 42, 4번, 2악장, 마디1-2



70) 줄을 손가락으로 튕기는 연주법.

• 1902년 <프렐류드와 푸가 A단조>

(*Prelude and Fugue in A minor*, WoO II/16)

[표III-3] <프렐류드와 푸가 A단조>의 악장구성

1 악장	Prelude: Andante sostenuto
2 악장	Fugue: Allegro moderato

1902년에 작곡된 이 곡은 두 악장으로 이루어져 있으며 바로크의 대위적 기법을 사용하여 작곡하였다. 프렐류드와 푸가라는 타이틀이 붙여진 이 곡은 각각 3분 내외의 길이로 작품의 전체 길이가 7분 내외되는 짧은 곡이다. 이 곡의 푸가의 주제 선을 역시 바흐 소나타 1번의 2악장 푸가의 리듬 모티브를 가져온 듯 유사하다. 이 곡은 뮌헨에서 1902년에 작곡되었으며 『음악 주간』(*Die Musik-Woche*) 1903년 3월자에 소개된 작품이다. 상술하였던 소나타 Op. 42보다는 기교적 화려함은 절제된 작품이다

• 1905년 <7개의 무반주 바이올린 소나타>

(*Sieben Sonaten für die Violine allein*, Op. 91)

일곱 개의 소나타로 구성되어 있는 이 작품은 20여 분의 연주 길이를 가진 소나타 7번을 제외하고 나머지는 1번부터 6번까지는 각각 10분 내외의 연주길이를 가지고 있다. 세 개의 소나타는 푸가를 포함한 네 개의 악장으로, 나머지 네 개는 세 개의 악장으로 구성되었으며 마지막에 수록된 소나타 7번은 샤콘느 악장이 포함되었다. 템포의 배열 형식으로 볼 때는 소나타 1번은 바흐의 작품처럼 교회 소나타(*Sonata da*

Chiesa⁷¹⁾) 형식을 따르며 느림-빠름-느림-빠름의 악장으로 구성되었다.
이 작품에 대해서는 다음 장에서 자세히 서술한다.

• 1909-1912 <8개의 프렐류드와 푸가>

(8 Preludes and Fugues, Op. 117)

[표III-4] <8개의 프렐류드와 푸가, Op. 117> 악장구성

	1번	2번	3번	4번	5번	6번	7번	8번
1 악 장	<i>Prelude</i> <i>Largo</i>	<i>Prelude</i> <i>Grave</i>	<i>Prelude</i> <i>Vivace</i>	<i>C</i> <i>h</i> <i>a</i> <i>c</i> <i>o</i> <i>n</i> <i>n</i> <i>e</i>	<i>Prelude</i> <i>Molto</i> <i>vivace</i>	<i>Prelude</i> <i>Andante</i> <i>con</i> <i>moto</i>	<i>Prelude</i> <i>Moderato</i>	<i>Prelude</i> <i>Grave</i>
2 악 장	<i>Fugue</i> <i>Moderato</i>	<i>Fugue</i> <i>Allegro</i> <i>commodo</i>	<i>Fugue</i> <i>Allegro</i> <i>energico</i>		<i>Fugue</i> <i>Moderato</i>	<i>Fugue</i> <i>Allegro</i> <i>energico</i>	<i>Fugue</i> <i>Allegretto</i>	<i>Fugue</i> <i>Con</i> <i>spirito</i>

1905년의 무반주 바이올린 소나타 이후 레거의 관심은 다시 소나타보다는 작은 형태의 곡으로 옮겨진다. 그가 1909년부터 3년에 걸쳐 작곡한 것으로 알려진 이 작품은 여덟 개의 곡으로 이루어져 있다. 각각 프렐류드와 푸가를 포함한 두 악장으로 구성되었지만 작품의 가운데에 위치한 소나타 4번은 13분가량의 긴 샤콘느를 배치하여 무게 중심을 두

71) 바로크 시대의 느림-빠름-느림-빠름의 기악곡으로 교회에서 연주되는 목적으로 작곡되었다. 실내 연주용이었던 소나타 다 카메라 (Sonata da camera)가 네 개에서 여섯 개의 춤곡 악장들로 구성되는 것과 달리 소나타 다 키에자(Sonata da chiesa)는 엄격한 4악장 구조로 이루어져 있으며 각의 악장은 춤곡이 아닌 템포 마킹이나 푸가 등 그 곡의 형식을 타이틀로 갖는 경우가 대부분이다.

었다는 점이 수학적이고 건축적으로 음악을 다루었던 레거의 경향을 보여준다. 이 작품의 푸가에서도 바흐의 작품을 차용한 예를 찾아볼 수 있는데, 5번의 시작부분인 *Molto vivace* 는 바흐의 판타지아, BWV 572의 시작부분을 주제로 하고 있다⁷²⁾(악보III-6).

<악보III-6> A: 바흐, BWV 572의 시작부분, 마디1-6

주제
Tres vite ment

주제 재등장

B: 레거, Op. 117, No. 5, 마디1-5

바흐의 모티브
Molto vivace.

건반의 왼손과 오른손

Max Reger, op. 117 Nr.5

주제 리듬 변형

72) "Reger Volume 2: Preludes and Fugues for Violin", Gramophone Review(2019.09.02. 접속); <https://www.gramophone.co.uk/review/reger-volume-2-preludes-and-fugues-for-violin>.

<악보Ⅲ-6>을 살펴보면 레거는 건반악기를 위해 작곡한 바흐의 판타지아를 바이올린을 위한 곡의 주제로 삼고 건반악기로 표현되던 왼손·오른손 연주를 슬러와 스타카토의 배치로 구분하는 등 약간의 변화를 주고 있다.

• 1914년 <6개의 프렐류드와 푸가>

(6 Preludes and Fugues, Op. 131a)

레거의 Op. 131에는 현악기를 위한 네 개의 작품이 수록되어 있고 131a는 그 중 첫 번째 작품이다.⁷³⁾ 같은 작품번호로서 여러 개의 작품을 작곡한 레거는 작곡 당시, 무반주 바이올린 작품의 작곡이 작곡훈련에 도움이 된다고 생각하고, 매년 131의 작품번호로 여러 개의 작품을 작곡하고 싶다고 말하였다고 한다.⁷⁴⁾ 131a는 앞서 언급한 무반주 바이올린 작품들 중 마지막 작품으로서, 다른 <프렐류드와 푸가>들과 마찬가지로 두 개의 악장들이 하나를 이루어 여섯 개의 곡으로 이루어진 작품이다. 작품이 쓰인 1914년은 레거가 과도한 스케줄로 활동을 하고 있는 시기였는데 이로 인해 당시 레거는 독일 하겐에서 공연 후에 쓰러져 그 후 스케줄을 취소해야만 할 정도였지만⁷⁵⁾ 그럼에도 불구하고 바이올린을 위한 모음곡 형식의 작품을 작곡하였다는 사실은 그의 바이올린에 대한 열정을 보여준다.

73) Op. 131에 해당하는 작품들로는 Op. 131a - *Six Preludes and Fugues for Solo Violin* (1914); Op. 131b - *Three Duos (Canons and Fugues) in Old Style for two Violins* (1914); Op. 131c - *Three Suites for Solo Cello* (1915); Op. 131d - *Three Suites for Solo Viola* (1915)가 있다.

74) Märker, “Musikalischer Keuschheitsgürtel’ oder provokante Musik? Zu den Soloviolinwerken von Max Reger”, p. 131.

75) “Curriculum-vitae”(2019.09.15. 접속).

3. <7개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 91>의 양식적 특징

1905년에 작곡된 레거의 마지막 무반주 바이올린 소나타인 <7개의 무반주 바이올린 소나타, Op. 91>에는 앞서 설명한 <4개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 42>와 같이 레거의 음악적 양면성과 더불어 19세기 비르투오조적인 테크닉들이 접목되어 있다. 바이올리니스트이자 음악학자인 게이트(Willis C. Gates)는 자신의 저서인 『무반주 바이올린 문헌』이라는 글에서 레거 작품들의 세 가지 중요한 특징을 언급하는데, 첫째는 그의 음악적 텍스처와 구성이 바흐의 스타일을 재구현 했다는 점이고, 둘째는 18세기의 악장 구조적 관습들과 소나타-알레그로 구성을 결합시켰다는 점, 그리고 마지막으로 거기에 극도의 기교적 요구를 더한다⁷⁶⁾는 것이다.

이에 필자는 이 장에서 <7개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 91>에 수록된 일곱 개의 소나타에 전반적으로 나타나는 특징들을 다음과 같은 측면에서 살펴보고자 한다. 첫째는 다성적이고 대위적인 텍스처의 사용과 바흐와의 유사성에서 나타나는 바로크 양식적 특징이고, 둘째는 바그너의 영향으로 나타나는 극도의 반음계주의와 음형들의 불규칙 배열과 같은 진보적인 어법이며, 마지막으로 19세기의 ‘비르투오조’ 영향으로 레거가 이 작품에 사용한 기교적인 요소들이다.

76) Willis C. Gates, "Literature for Unaccompanied Violin", *American Music Teacher*, Vol. 1, No. 1(1951): p. 20.

3.1. 전체적인 특징

Op. 91에 수록된 소나타들의 전체의 연주시간은 약 90분으로, 가장 긴 소나타 7번(연주시간 약 20분)을 제외한 나머지는 약 10-15분 정도의 길이를 가진다. [표III-5]에 제시된 일곱 개의 소나타의 각 조성을 살펴보면 조성적인 측면에서 관계 조성의 장단조로 이루어져 있다. 소나타 1번의 조성인 A단조를 원조로 봤을 때 소나타 2번과 5번에서 버금딸림조인 D단조와 딸림조 E단조로 진행되고, 마지막 소나타 7번에서 A단조로 회귀하는 하나의 방향성과 흐름을 보인다(표III-5).

[표III-5] 레거의 <무반주 바이올린 소나타 Op. 91> 악장구성

(음악적 인용: *Bach Sonata*, *Paganini Caprice*)⁷⁷⁾

	No. 1 A단조	No. 2 D장조	No. 3 B♭ 장조	No. 4 D단조	No. 5 E단조	No. 6 G장조	No. 7 A단조
1	<i>Grave</i> <i>A단조</i> <i>Grave</i>	<i>Allegro moderato</i> <i>Caprice</i> <i>No. 9</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>Allegro energico</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>Allegro comodo</i>	<i>Allegro energico</i> <i>G단조</i> <i>adagio</i>
2	<i>Vivace</i> <i>D단조</i> <i>Giga</i>	<i>Larghetto</i>	<i>Prestissimo</i>	<i>Larghetto</i>	<i>Con moto</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Vivace</i> (<i>Scherzo</i>)
3	<i>Andante</i> <i>Sostenuto</i>	<i>Vivacissimo</i> <i>G단조</i> <i>Presto</i>	<i>Vivace</i> <i>Caprice</i> <i>No. 9</i>	<i>Vivace</i> (<i>Scherzo</i>)	<i>Larghetto</i>	<i>Vivacissimo</i> <i>Caprice</i> <i>No. 23</i>	<i>Grave</i> <i>Chaconne</i>
4	<i>Allegro energico</i> <i>Fuga</i>			<i>Allegro energico</i> <i>Fuga</i>	<i>Allegro energico</i> <i>Fuga</i>		

77) [표III-5]에 표기된 바흐와 파가니니의 음악적 인용은 3.2행의 ‘바흐 선율의 구조와 진행 차용’과 3.4행의 ‘파가니니 모티브의 차용’에서 상세하게 서술한다.

3.2. 바로크 음악 양식

3.2.1. 바흐와의 구성적 · 구조적 유사성

앞서 언급한 것처럼, Op. 91을 작곡할 당시 레거는 이곡을 바흐의 <6개의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타>와 같은 총 여섯 곡으로 구성하였으나 바흐의 작품을 모방하였다는 비판을 받을 것을 의식하여 하나를 추가하여 일곱 개의 소나타로 완성했다.⁷⁸⁾ 그럼에도 이 작품에서는 바흐와의 구성적 · 구조적 유사점이 다수 발견된다. 레거는 일곱 개의 소나타 중 세 개의 소나타, 즉 1번, 4번, 5번 소나타를 네 악장으로 구성하고 그 안에 푸가악장을 포함시켰는데, 이는 바흐의 여섯 개의 소나타들 중 4악장으로 구성된 세 개의 소나타에 푸가가 배치되어 있는 것과 동일하다. 또한 Op. 91 전체에 샤콘느를 한 곡 포함했다는 점도 바흐와의 공통점이다.

[표III-6] 바흐의 <6개의 무반주 바이올린소나타와 파르티타>⁷⁹⁾

	소나타 (BWV 1001) G 단조	파르티타 (BWV 1002) B단조	소나타 (BWV 1003) A단조	파르티타 (BWV 1004) D단조	소나타 (BWV 1005) C장조	파르티타 (BWV 1006) E장조
1	<i>Adagio</i>	<i>Allamande</i>	<i>Grave</i>	<i>Allamande</i>	<i>Adagio</i>	<i>Prelude</i>
2	<i>Fuga</i>	<i>Double</i>	<i>Fuga</i>	<i>Corrente</i>	<i>Fuga</i>	<i>Loure</i>
3	<i>Siciliano</i>	<i>Corrente</i>	<i>Andante</i>	<i>Sarabande</i>	<i>Largo</i>	<i>Gavotte en Rondeau</i>
4	<i>Presto</i>	<i>Double</i>	<i>Allegro</i>	<i>Giga</i>	<i>Allegro assai</i>	<i>Minuet I Minuet II</i>
		<i>Sarabande</i>				<i>Bouree</i>
		<i>Double</i>				<i>Giga</i>
		<i>Tempo di Bourree</i>		<i>Chaconne</i>		
		<i>Double</i>				

78) Popp, *Max Reger-Werk statt Leben*, p. 231.

79) 설명의 편의성을 위하여 [표III-3]의 예시B와 동일한 표를 다시 사용함.

3.2.2. 바흐의 선율 구조와 진행 차용

한 음악 평론가는 <7개의 무반주 바이올린 소나타, Op. 91>을 “1905년의 귀로 듣는 바흐”라 평했다.⁸⁰⁾ 그 의견을 뒷받침하듯 이 작품에는 형식이나 구조 외에도 마치 바흐를 그대로 인용한 것과 같은 유사한 선율진행이 다수 존재한다.

특히 레거의 소나타 1번과 바흐의 BWV 1003에는 여러 공통점이 있다. 우선 [표III-7]에서 볼 수 있듯 동일한 네 개의 악장 수를 가지고, 두 곡 모두 A단조이며 4/4박자로 이루어져 있다. 또한 두 소나타 모두 푸가(*Fuga*)양식의 악장을 포함하며 1악장은 그라베(*Grave*), 3악장은 안단테(*Andante*), 그리고 마지막 악장은 알레그로(*Allegro*)의 동일한 템포 지시어를 사용하고 있다. 바흐의 경우 ‘그라베’라는 템포 지시어를 여섯 개의 소나타 중 BWV 1003의 1악장에만 사용했고, 레거도 소나타 7번의 샤콘느를 제외하면 소나타 1번의 1악장이 유일하게 적용했다. 무반주 바이올린 소나타에서 드물게 사용했던 ‘그라베’라는 지시어가 이 두 작품에서 공통점으로 발견된다는 점은 레거가 소나타 1번에서 바흐의 BWV 1003을 참조했을 가능성을 더욱 강하게 시사한다.

[표III-7] 바흐의 BWV 1003과 레거의 Op. 91, No. 1의 악장구성

작곡가	조성	박자	1악장	2악장	3악장	4악장
바흐 (BWV 1003)	A단조	4/4	<i>Grave</i>	<i>Fuga</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>
레거 Op. 91, No. 1	A단조	4/4	<i>Grave</i>	<i>Vivace</i>	<i>Andante Sostenuto</i>	<i>Allegro energico</i> <i>Fuga 양식</i>

80) Jerry Dubins, “Max Reger – Sonatas for Solo Violin Op. 91(Ulrike-Anima Mathé)”, Classical Journey(2019.09.05.접속); <https://classicalmusicjourney.blogspot.com/2019/06/max-reger-sonatas-for-solo-violin-op-91.html>.

레거의 소나타 1번 2악장에서도 바흐의 무반주 바이올린 파르티타 2번 4악장의 지가(*Giga*)와 유사점을 찾을 수 있다. 두 곡은 D단조의 춤곡풍이라는 점, 못갓춘마디로 시작한다는 점과 더불어 다음과 같은 세부적인 공통점을 가진다.

먼저 도입부의 못갓춘마디에서 레거는 순차하행하고 바흐는 하행도약을 하지만 둘 모두 음계의 제5음인 A4⁸¹⁾에서 제1음인 D4로 동일하게 진행한다. 그리고 그 후 첫 두 박자동안 으뜸화음이 딸림화음으로 이어지는 동일한 화성구조와 그 안에서 두 박자동안 8분음표의 상행 선율이 세 번째 박에서 16분음표의 하행진행으로 이어지는 선율 진행까지 유사하다. 레거는 6/8, 바흐는 12/8이라는 다른 박자를 표기하고 있지만, 바흐를 6/8으로 가정한다면 두 작곡가의 선율은 더욱 흡사해진다. 심지어 마디2에서 16분음표의 하행 진행에 같은 음고를 사용하는 점도 볼 수 있다(악보III-7).

<악보III-7> A: 레거 소나타 Op. 91, 1번, 2악장, 마디1-2

B: 바흐 파르티타 2번, 4악장, *Giga*, 마디1

81) 알파벳과 함께 표기된 숫자는 음의 옥타브 위치를 뜻하며, ASPN(American Standard Pitch Notation) 방식을 사용하였다.

레거의 소나타 2번의 3악장에도 바흐의 소나타 1번 프레스토(Presto)의 음형과 진행이 차용되어 있다. 3/8 박자인 바흐의 작품과 달리 레거는 6/8 박자를 선택했는데, 바흐가 정작 3/8에 해당하는 부분에는 짧은 마디선을 사용하고 6/8 지점마다 정식 마디선을 표기하였다.⁸²⁾ 앞서 살펴본 레거 소나타 1번과 마찬가지로 여기서도 바흐의 박자 표기를 6/8으로 가정한다면 두 선율은 더욱 흡사한 형태를 띠게 된다.

두 곡 모두 16분음표 세 개씩 슬러와 스타카토로 이루어진 한 박자의 모티브를 가지는데, 이때 이 모티브는 슬러로 연주되는 순차상행 음형과 각활로 연주되는 보조음적 음형으로 이루어져 있다. 네 박자 동안 동일리듬으로 순차상행하고 두 선율 모두의 일곱 번째 박(레거의 마디17/ 바흐의 마디30)에서 도약과 함께 하행진행 하는 것도 두 곡의 또 다른 공통점이다(악보III-8).

<악보III-8> A: 레거 소나타 Op. 91, 2번, 3악장, 마디14-17

B: 바흐 소나타 1번, 4악장, 마디24-32

82) 이러한 표기는 그의 다른 무반주 바이올린 소나타나 파르티타에 없는 표기이며 하이퍼미터(Hypermeter)를 표현하기 위한 것으로 추측된다.

3.3.3. 푸가 양식의 사용

대위적인 작곡 기법인 푸가 양식의 사용은 명백히 바로크 적인 요소이며 이 양식을 무반주 바이올린 소나타에 사용하는 것은 바흐의 영향이라고 앞서 언급한 바 있다. 이 작품에서 보이는 레거의 푸가 양식의 사용은 다음과 같은 특징을 보인다. 첫째, 일곱 개의 소나타 중 4악장 구조를 가진 소나타 1번, 4번, 5번의 푸가양식을 포함시켰고, 이는 바흐의 <6개의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타>에서 4악장 구조의 소나타에만 푸가 악장이 포함되어 있는 것과 유사하다. 하지만 바흐가 2악장을 푸가 양식으로 작곡한 것과 다르게 레거는 마지막 악장에 푸가를 포함시켰고, 응답이 주제의 딸림조 대신 버금딸림조로 등장하며 약간의 변형을 가진다(표III-8).

둘째, 주제 선율이 모두 반음계 하행 구조에 기초하고 있는 특징이다. 이는 바로크시대에 사용된 4도 하행 테트라코드 영향을 받은 것으로 추측되는데, 이러한 반음계에 기초한 주제선율은 Op. 91의 일곱 소나타를 통틀어 다른 악장에서는 발견되지 않는 특징으로, 푸가 양식으로 쓰인 악장들에만 나타난다. 그리고 이와 더불어 이 악장들이 알레그로 에너지코(*Allegro energico*)라는 동일한 템포 지시어를 가지고 있다는 점이 흥미롭다(표III-8).

[표III-8] Op. 91에 수록된 세 개의 푸가와 선율의 진행

1번 4악장	주제	
	주요 음의 진행	
4번 4악장	주제	
	주요 음의 진행	
5번 4악장	주제	
	주요 음의 진행	

3.3.4. 다성적 텍스처

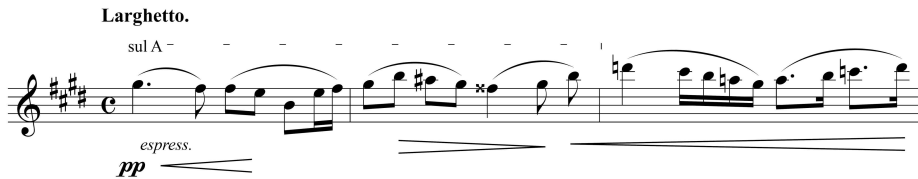
레거는 바흐처럼 두 개 이상의 성부가 대위법적으로 진행되는 다성적인 텍스처를 즐겨 사용하였는데 이러한 다성적 텍스처는 무반주 바이올린 소나타에서도 종종 나타난다. <악보III-9>의 예시는 레거 소나타 1번 1악장 중 다성적 텍스처가 나타나는 부분으로, 4성부 화음으로 시작하여 마디52부터는 독립적인 리듬을 가진 주요선율, 내성부, 베이스성부로 나뉜다. 마디52에서 주요 선율은 16분음표, 내성부는 8분음표 단위, 그리고 베이스 성부는 가장 느리게 진행되며 종종 음들이 생략되기도 한다. 그 후 마디53에서는 2성부로 텍스처가 축소되면서 하성부가 16분음표의 진행을 연결하고 마디54에서는 두 성부가 모두 8분음표 음가를 가지며 반 진행한다. 이때 텍스처는 2성부에서 3성부로 두터워지고 마디54의 마지막 박에서는 하성부가 대선율 역할을 하며 독립적인 선율을 가진다.

<악보III-9> 레거 소나타 Op. 91, 1악장, 마디51-57

The musical score for measures 51-57 of the first movement of Legner's Sonata Op. 91 is presented in four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is annotated with Korean labels: '주요선율' (Main Melody) for the upper staff, '내성부' (Inner Part) for the second staff, and '베이스성부' (Bass Part) for the third staff. The tempo markings 'rit.' and 'a tempo' are placed above the staves. Dynamic markings 'f', 'p', 'ff', and 'pp' are used throughout the passage. The score shows a complex texture with multiple voices moving independently, characteristic of polyphonic writing.

<악보III-11>는 소나타 5번 3악장 후반부인 마디25에서 이 악장의 주제 선율이 다시 등장하는 부분이다. 레거는 이 부분에서 두 마디동안 주제선율을 한 옥타브 아래에서 재현하고 세 번째 마디부터 대위적인 선율을 넣어 다성적 텍스처로 만들었다. 16분음표로 이루어진 대위적 선율은 세 마디동안 지속된다(악보III-11).

<악보III-10> 레거 소나타 Op. 91, 5번, 3악장, 마디1-3: 주제선율



<악보III-11> 레거 소나타 Op. 91, 5번, 3악장, 마디25-29.

25 *a tempo*
주제선율

f *molto espress.* **ff** **p** 대선율

28 **f** **p** **sf** **p** *espress.*

캐논 형식으로 작곡된 소나타 6번의 3악장은 1분 30초 길이의 한 악장 전체에 대위적 텍스처가 적용되어 있다. 주제(Dux)에 해당하는 4분음표 세 개가 진행되고 하성부에서 응답(Comes)이 이어진다.⁸³⁾ 여기서 대위적으로 진행되는 두 선율은 동등하고 독립적인 성격을 가진다. 같은 음역에서 선율이 재현되기 때문에 마디3과 마디9에서 음역이 겹치지 않도록 응답 선율이 한 옥타브 아래로 조정되어 진행된다(악보 III-12).

<악보III-12> 레거 소나타 Op. 91, 6번, 3악장, 마디1-9

83) Dux는 'leader' 또는 'guide'라는 뜻으로 선행성부를, Comes는 'companion' 또는 'follower'라는 뜻으로 후속성부를 뜻한다. Paul M. Walker, "Dux comes," *Grove Music Online*, 2001(2020.07.02.접속): <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008441>.

3.3.5. 페달 포인트

페달 포인트는 바로크 양식에서 자주 사용되던 요소로서 다른 성부가 진행되는 동안 한 음을 길게 유지하는 오르간 연주에서 비롯되었다.⁸⁴⁾ 물론 이러한 패시지들은 바이올린 문헌에서 바로크 시대 이외에도 종종 발견되지만, 페달 포인트의 근원적인 시기는 바로크 시대이기 때문에 필자는 이를 바로크적 요소로 해석을 한다.

오르간 연주자이기도 했던 레거는 그의 작품에서 페달 포인트를 풍부하게 활용한다. 그는 다양한 형태의 페달 포인트를 통해 화성과 조성 유지하면서 반음계적인 진행을 덧붙이며, 특별히 약박에 페달 포인트를 자주 배치한다.

<악보III-13>에서 베이스 성부에 위치한 D4의 페달 포인트는 상행 진행하는 더블스탑과 교차로 연주되며 지속적으로 약박에 배치된다. 강박에 배치된 3도 음정들이 6도 음정으로 발전하며 상행 진행할 때 *cresc.*를 동반하며 성부간의 음 간격이 넓어지는데, 이는 두터운 화성감을 만들어낸다(악보III-13).

<악보III-13> 레거 소나타 Op. 91, 4번, 1악장, 마디51-52

반음계 상행 진행과 *Cresc.*

베이스성부 단음으로의 페달 포인트

84) Paul M. Walker, "Pedal point", *Grove Music Online*, 2001(2020.06.05.접속); <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021181>.

페달 포인트는 아치형 아르페지오와 함께 사용되기도 한다. 바흐가 상-하행하는 아치형 아르페지오를 사용할 때 저음부에 페달 포인트를 배치했던 것과 달리, 레거는 페달 포인트를 약박에 위치한 최상성부에 배치한다. 아래의 <악보III-14>에서 볼 수 있듯, 마디8의 두 번째 아르페지오 최상음인 D6가 페달 포인트의 역할을 하고 있으며 앞서 살펴본 <악보III-13>의 경우와 반대로 베이스 성부가 상행하며 *cresc.*를 동반한다.

<악보III-14> 레거 소나타 Op. 91, 1번, 1악장 마디8-9

레거는 페달 포인트를 한 음이 아닌 두 음 이상의 더블스탑 패시지에도 적용한다. <악보III-15>의 마디32 세 번째 박자부터는 B \flat 5-D5의 고정된 6도 음정이 페달 포인트로 사용되며, 마찬가지로 페달 포인트가 약박인 상성부에 배치되어 있고 하성부는 반음계 하행 진행으로 구성되어 있다(악보III-15).

<악보III-15> 레거 소나타 Op. 91, 1번 1악장, 마디32-33

3.3.6. 장식적인 요소들

<무반주 바이올린 소나타 Op. 91>에는 바로크 시대에 즐겨 사용되었던 장식적 음형들이 등장한다. 바로크 시대의 작곡가들은 자신만의 방식으로 장식적 요소들을 악보에 표기하였다.⁸⁵⁾ 바흐는 거의 대부분의 장식적 요소들을 음표로 악보에 하나하나 표기한 작곡가였는데,⁸⁶⁾ 1737년 당대 작곡가 중 한명이었던 샤이베(Johann Adolph Scheibe, 1708-1776)는 바흐의 이러한 표기 방식에 대해 “모든 장식들, 모든 작은 꾸밈음, 그리고 연주 방식에 속한 모든 것들을 악보에 기보해 놓았다”⁸⁷⁾라며 비판적으로 논평한 바 있다. 그러나 그러한 비판과는 달리, 후대에 이르러서는 이러한 상세한 표기가 당시의 연주법과 주요한 장식적 요소들을 추측하는데 지대한 도움이 되었다고 할 수 있다. 이 장에서는 레거의 작품에 사용된 바로크 시대의 장식적 요소들 중 길게 이어지는 장식적 선율, 그리고 슬라이드(Slide)와 티라타(Tirata)를 살펴보고자 한다.

85) Mary Cyr의 저서에서 당글르베르, 쿠프랭의 예시를 볼 수 있다. (Mary Cyr, 『바로크 음악 연주하기』, 양승열 번역(서울: 도서출판 (주)상지원, 2007), pp. 137-138).

86) Cyr, 『바로크 음악 연주하기』, p. 143.

87) Christoph Wolff(ed.), *The New Bach Reader - A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (New York-London: Norton, 1998), p. 338.

(1) 장식적 선율

17세기 후반, 여러 작곡가들은 초기 바로크 시대에 즉흥적으로 연주되던 자유 장식음(free ornamentation)들을 악보에 기보해 두기도 하였지만 여전히 즉흥적으로 연주하는 듯한 효과를 내도록 했다.⁸⁸⁾ 이 자유 장식음에는 여러 유형이 있었으나 당시에 즐겨 사용됐던 것 중 하나는 선율적으로 길게 이어지는 장식적 요소였다. 필자는 이 요소를 ‘장식적 선율’이라 지칭하고자 한다.

파비앙(Dorottya Fabian)은 바흐에 관한 논문에서 바흐 무반주 바이올린 소나타 1번의 첫 두 마디를 제시하며 실제로 바흐가 악보에 기보한 장식적 요소들을 소개한다(악보III-16). 아래 악보에서 볼 수 있듯, 주요 선율 사이에 배치된 빠른 음가의 장식적 선율은 한 박자 전체에 걸쳐 등장하며, 비교적 큰 도약 없이 음과 음 사이에 인접진행하고 있다.

<악보III-16> 바흐 무반주 바이올린 소나타 1번, 1악장, 마디1-2⁸⁹⁾

88) Cyr, 『바로크 음악 연주하기』 양승열 번역, p. 132.

89) Dorottya Fabian, “Ornamentation in Recent Recordings of J.S. Bach’s Solo Sonatas and Partitas for Violin”, *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*, Vol. 11, 2013/II, p. 8 (2020.03.16.접속); https://www.researchgate.net/publication/301285824_Ornamentation_in_recent_recordings_of_JS_Bach's_Solo_Sonatas_and_Partitas_for_Violin.

주요 선율에 덧붙여진 장식적 선율은 레거 소나타 1번 1악장의 첫 머리부터 볼 수 있다. 마디1에서는 세 옥타브에 걸쳐 으뜸음인 A음이 제시되는데, 이때 주요음들을 연결하기 위하여 장식적 선율이 사용된다. 장식적 선율은 32분음표로 이루어져 있으며, 첫 A3음과 증4도 위의 비화성음인 D#4에는 장식음이 뒷 꾸밈음으로 나타난다. 이때 비화성음인 D#4는 장식음에서 E4로 해결된다. 그리고 이후 A4-A6의 두 옥타브 간격을 꾸며주기 위하여 급격히 상행하는 아르페지오 형태의 장식적 선율이 사용된다.

<악보III-17> 레거 소나타 Op. 91, 1번, 1악장, 마디1

Grave. (ma con moto)

비화성음 D#4 → E4로 해결

f A3

뒷 꾸밈음

A4

장식적 선율

A6

ff sempre es -

소나타 3번의 1악장 재현부에서는 마디1의 주제가 변형되며, 이때는 주제에는 장식적인 요소들이 더해져 원 주제가 보다 화려해진 형태로 나타난다. 아래 <악보III-18>의 마디1-10(A)에 제시된 마디 126-132(B)에서 전타음과 턴 등을 포함한 16분음표 또는 32분음표의 장식적 선율이 덧붙여져 재현된다.

<악보III-18> A: 레거 소나타 Op. 91, 1악장, 마디1-10

Allegro moderato.
sul A

p e sempre espress. *poco rit.* *pp*

B: 레거 소나타 Op. 91, 3번, 1악장, 마디126-132

전타음

장식적 선율

턴

턴

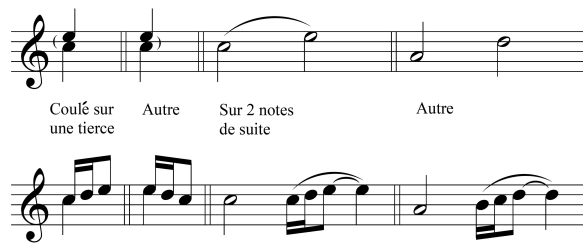
poco a poco sempre

rit. *pp*

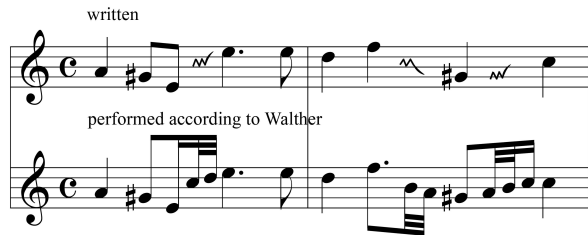
(2) 슬라이드(Slide)와 티라타(Tirata)

슬라이드는 상행하는 온음계(때로는 반음계)의 짧은 순차진행으로 이루어진 장식적 요소다. 이는 정박(on the beat)에 강세와 함께 연주되거나(악보III-19), 박 전(before the beat)에 연주되어 주요 음으로 부드럽게 연결시켜 주는 역할을 한다(악보III-20). 이때 두 개의 음으로 이루어진 슬라이드는 동일한 음가를 가진 리듬으로 연주되거나 부점 리듬으로 연주될 수 있다.⁹⁰⁾

<악보III-19> 정박에 연주되는 슬라이드의 예시⁹¹⁾



<악보III-20> 박 전에 연주되는 슬라이드의 예시⁹²⁾



90) Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance* (England: Faber Music Ltd, 1982), p. 121.

91) Jean Henri D'Anglebert(1629-1691), *Pieces de clavecin*, Paris, 1689;

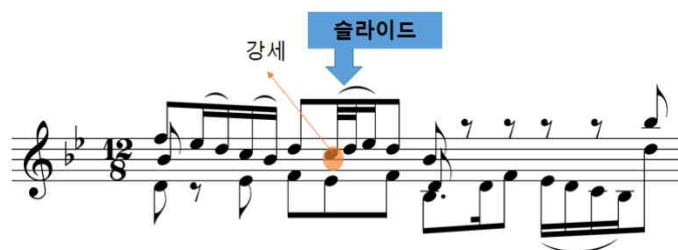
Donington, *Baroque Music: Style and Performance*, p. 122에서 재인용

92) J. G. Walther(1684-1748), 'Praecepta', 1708, *Ibid.*, p. 122에서 재인용 (발터: 바로크 시대의 독일 작곡가이자 오르간 연주자).

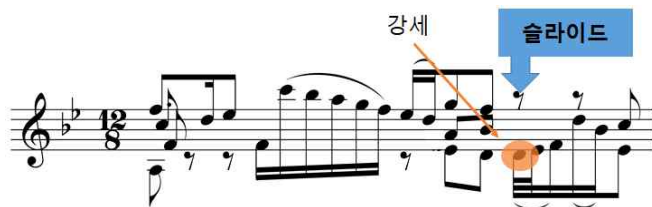
바흐는 슬라이드와 같은 장식적 요소를 자주 사용했다. 바흐 바이올린 소나타 1번 3악장 ‘*Siciliano*’의 마디4(A)와 마디18(B)에서는 32분음표의 짧은 상행 스케일 음형의 슬라이드가 사용되었으며 A에서의 슬라이드는 주요음인 E♭5를, B에서는 F4음을 장식한다. 두 예시 모두 정박에 등장하며 이때 슬라이드에 강세가 생기게 된다.

<악보III-21> 바흐 바이올린 소나타 1번 3악장 ‘*Siciliano*’,

A: 마디4의 슬라이드



B: 마디18의 슬라이드



레거의 작품에서 나타나는 슬라이드 음형의 용례는 다음의 <악보III-22>에서 찾아볼 수 있다. 아래에 제시된 소나타 3번 1악장 마디 61-64의 슬라이드는 정박에 연주되는 짧은 순차 상행 음형으로 F#5를 장식하고 있다. 이때 앞서 도닝턴의 언급에 따라 슬라이드 첫 노트에 강세가 발생하게 된다.

<악보III-22> 레거 소나타 Op. 91, 3번, 1악장, 마디61-64



<악보III-23>의 슬라이드도 마찬가지로 짧은 순차 상행 스케일 형태로 G#4를 장식한다. 이 슬라이드는 박 전에 연주되어 전 후의 주요 음들을 부드럽게 연결하고 있으며 이때 강세는 G#4에 발생한다.

<악보III-23> 레거 소나타 5번, 3악장, 마디26-27



티라타는 슬라이드보다 긴 형태의 장식적 요소⁹³⁾로서 1악장의 분석에서 설명했던 슬라이드와 마찬가지로 대부분 상행하는 온음계(때로는 반음계) 스케일로 이루어져 있다. 티라타의 용례는 아래의 바흐 바이올린 소나타 1번 1악장의 마디2에서 확인 할 수 있다(악보III-24).

<악보III-24> 바흐 소나타 1번 1악장, 마디2: 티라타



티라타도 레거의 작품에 쓰이기는 하지만 슬라이드보다 적은 횟수로 사용되었고, 특히 소나타 7번에서는 마지막 악장인 샤콘느에서 집중적으로 등장하므로 레거 작품에서의 티라타 용례는 IV장에서 후술하겠다.

93) Donington, *Baroque Music: Style and Performance*, p. 121.

3.3. 진보적 화성어휘와 리듬

레거의 오르간 작품들과 비교했을 때 <7개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 91>에서는 전통적이고 조성적인 화성이 지배적으로 사용되었다. 그러나 앞에서 이미 언급했듯이 어린 시절 바그너에 심취했던 레거는 진보적인 화성어휘와 리듬적 요소들을 그의 작품 전반적으로 사용하고, 때로 바그너보다는 한층 더 앞서 나아가는 양상을 보인다. 이는 레거와 동시대에 활동하던 쇤베르크와 힌데미트의 음악에서 무조성까지의 도달은 아니며 그의 음악은 조성에서 완전히 벗어나지는 않는다. 레거의 전반적인 화성적 특징은 아래 [표III-9]와 같이 위치한다.

[표III-9] 시대별 조성의 변화와 레거의 위치



이 장에서는 Op. 91에 대표적으로 사용된 진보적 어법들을 ‘반음계적 화성을 통한 조성의 모호성’과 ‘불규칙한 음형의 연속적 등장’으로 나누어 간략하게 설명하고자 한다.

3.3.1. 반음계 화성을 통한 조성의 모호성

레거는 조성을 모호하게 만들기 위해 반음계 진행을 사용하며 짧은 단위로 화성을 계속 전환한다. 일레로 소나타 1번 1악장의 마디6을 보면 상성부와 하성부의 6도 병행 반음계 진행이 교차적으로 등장하며 하행 진행한다(악보III-25). 이때 화성은 8분음표 단위로 빠르게 변화하고, 마디7에서는 8분음표+16분음표+16분음표 단위로 화성적 리듬이 축소된다. 이후 마디7의 세 번째 박에서 E♭5음의 페달 포인트가 등장하지만 E♭5음은 약박에 등장하며, 이와 함께 6도 화음 반음계 하행진행이 이어지기 때문에 조성은 모호한 상태에 가깝다. 마디8의 세 번째 박에서 나타나는 아르페지오에서는 A3음이 강조되지만 바로 반음계 상행 진행으로 전환되며 여전히 조성은 확고히 드러나지 않는다(악보III-25).

<악보III-25> 레거 소나타 Op. 91, 1번, 1악장, 마디4-9

마디50에서는 순차 상행하는 베이스 성부를 통한 반음계 화성진행과 선율이 동시에 나타난다. 32분음표로 이루어진 아치형 아르페지오에서 베이스성부의 G#3음은 반음계 상행진행하며 조성을 모호하게 하고, 이때 상성부에서는 짧은 선율이 연주된다. 이후 세 번째 박에서 베이스의 반음계 상행진행은 3도 분산화음과 접목되고 이로 인해 계속되던 모호한 조성은 마디50의 끝에 등장한 선율로 연결되며 마디51에서 D단조에 도달한다(악보III-26).

<악보III-26> 레거 소나타 Op. 91, 1번, 1악장, 마디50-51

아치형 아르페지오 선율

3도 분산화음

선율

a tempo

mf e cre - 베이스 반음 상행 진행 scen - - - do f > p D단조: I f_v V

rit. - - a tempo

3.3.2. 음형들의 불규칙한 연속

레거는 불규칙한 음형들과 모티브들을 연속적으로 연결하여 박과 프레이즈가 모호하게 들리도록 한다. <악보Ⅲ-27>에서는 11마디동안 다양한 텍스처의 음형들이 불규칙한 길이로 연결되는 것을 볼 수 있다. 여기서 4성부와 2성부 등 다성적 텍스처의 음형, 32분음표의 빠른 스케일로 이루어진 음형, 6도 병행과 3도 펼친 화음이 교차적으로 연주되는 음형, 6도 화음과 베이스의 단선율이 교차되는 음형, 3도와 6도 더블스탑의 상행진행 음형 등을 연속적으로 등장한다. 이러한 불규칙한 음형들의 연결로 이루어진 프레이즈는 바그너의 무한선율의 축소판 같은 느낌을 연출한다(악보Ⅲ-27).

<악보III-27> 레거 소나타 Op. 91, 1번, 1악장, 마디17-27

음형들의 불규칙한 연속

17 4성부

18 2성부

빠른 스케일 음형

20 2성부

6도 병행과 3도 분산화음 교차

21 2성부

6도 화음과 베이스 교차 음형

더블스탑 상행

24

6도 화음과 베이스 교차 음형

빠른 하행 스케일 음형

26

소나타 5번의 1악장에서는 선율적인 요소보다 더블스탑 위주의 다양한 음형들이 불규칙한 길이로 연결된다. <악보III-28>를 보면 7박-6박-7박-2박-3박으로 이루어진 다양한 음형, 즉 셋잇단음표의 지속음과 스케일로 이루어진 음형, 3도 더블스탑과 옥타브의 펼친 화음, 그리고 3도 더블스탑의 3도 진행과 옥타브 화음의 반음계진행, 옥타브 화음 스케일로 이루어진 16분음표 등이 연속적으로 연주된다. 이러한 긴 프레이즈는 마디33에서 8분음표와 4분음표로 이루어진 종지로 연결되어 마무리된다(악보III-28).

<악보III-28> 레거 소나타 Op. 91, 5번, 1악장, 마디24-35

24 *a tempo*
pp *f*

28 *p* *cre - scen - do* *ff* *p* *mf* *a tempo*

32 *rit. espress.* *f* *pp*

3.4. 19세기 ‘비르투오조’의 영향

레거는 19세기의 ‘비르투오조’ 바이올리니스트들의 영향으로 카프리스나 에튀드에 등장할 법한 다양한 테크닉들을 자신의 무반주 바이올린 소나타에 적용하였다는 것은 앞에서 이미 언급한 바 있다. 이 장에서는 레거가 이 작품에 접목한 고난도의 테크닉들을 세 가지로 구분하여 설명하고자 한다.

첫째는 ‘비르투오조’적인 고난도 왼손 테크닉의 사용이다. 이 곡에는 빠른 스케일과 급격한 도약을 통해 넓은 음역대를 사용하는 것과, 3도, 6도, 옥타브 등의 다양한 더블스탑을 연속적으로 등장시키는 테크닉들이 등장한다.

둘째는 고난도 활 주법의 사용이다. Op. 91에서는 앞서 III장에서 설명한 1900년의 작품 <4개의 무반주 바이올린 소나타, Op. 42>보다는 기교적인 활 주법의 사용이 절제되어 있지만, 여전히 ‘슬러 스타카토 (Slur Staccato)’라는 활 주법이 사용된다. 포르타멘테(*Portamete*)라고도 불리는 이 테크닉에 대하여 옥스퍼드 사전에서는 “성악에서의 음의 목소리의 굴곡을 표현하고자 하였던 것이지만 19세기와 20세기 초에 특히 바이올리니스트들에 의하여 다른 효과를 위하여 사용되었다”고 설명한다.⁹⁴⁾ 즉 19세기의 ‘비르투오조’ 바이올린 연주자들은 이 테크닉을 빠른 템포 안에서 적용하며 화려한 기교적 요소로 사용하였는데, 레거 역시 이 테크닉을 적용하였다.

셋째는 비르투오조의 대표적인 바이올리니스트 파가니니의 카프

94) David Milsom, “portamento” *The Oxford Companion to Music*, (2020.06.01.접속); <http://lps3.www.oxfordreference.com.libproxy.snu.ac.kr/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5292>.

리스 모티브를 차용하였다는 점이다. 레거는 자신의 소나타 2번, 3번, 그리고 6번의 빠른 악장에 파가니니 카프리스 9번과 23번의 모티브를 직·간접적으로 차용하였다. 이는 레거가 이 곡에서 비르투오조적인 면모를 구현하고자 했다고 추측할 수 있는 요소이다.

3.4.1. 넓은 음역대와 연속적 더블스탑의 사용

Op. 91의 일곱 개의 소나타에 사용된 고난도의 왼손 테크닉들은 크게 빠른 템포로 연주되는 ‘넓은 음역대의 자유로운 사용’과 ‘다양한 더블스탑들의 연속적인 진행’으로 구분된다. <악보III-29>는 소나타 1번 2악장의 마디21-28로, 순차적인 스케일과 급격한 도약을 통하여 짧은 시간 안에 두 옥타브 이상을 왕복하는 예시이다. 마디21에서 B♭6의 고음에서 출발한 하행 스케일은 마디22의 두 번째 박에서 D4에 도달하고 이는 다시 상행하여 마디24의 강박에서 B♭6로 회귀한다. 그리고 마디25에서 다시 F♯4로 하행하는데, 이 모든 진행이 다섯 마디라는 짧은 단위 안에서 이루어진다. 마디26의 두 번째 박에서는 그 진행의 단위가 짧아져서 한 박자 안에서 고음과 저음이 큰 도약을 만들어내며 교차적으로 연주된다. 이와 같이 비바체라는 빠른 템포 안에서 연주되는 도약과 스케일은 전형적인 19세기 어법이라고 할 수 있다.

<악보III-29> 레거 소나타 Op. 91, 1번, 2악장, 마디21-28

<악보III-30> 레거 소나타 Op. 91, 2번 1악장, 마디60-63

– 71 –

이후 마디62의 세 번째 박에서 옥타브의 연속적 등장은 반음계와 도약 진행과 접목된다. 이러한 진행은 파가니니와 비니아브스키와 같은 바이올리니스트들이 자주 사용하던 테크닉으로 고난도의 기교를 요구하는 요소이다. 이와 같은 옥타브의 연속적인 사용은 소나타 3번 3악장(악보III-31)에서 두드러지게 나타나는데, 빠른 스케일과 불규칙적인 도약과 접목되어 여덟 마디 이상 동안 지속적으로 이 테크닉을 등장한다(악보III-31).

<악보III-31> 레거 소나타 Op. 91, 3번, 3악장, 마디89-103

옥타브 스케일

3도 4도 2도 4도 2도 4도 2도 5도 2도 5도

89 *p* *mf* *f* *sempre f*

아르페지오와 도약의 교차

94 *e cre* *scen* *do*

3도 더블스탑 스케일

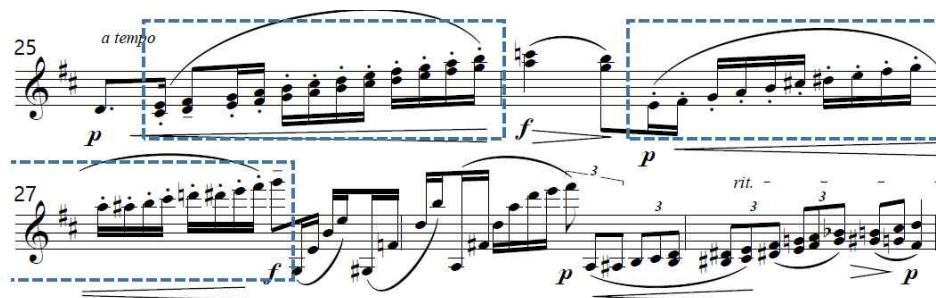
98 *ff al Fine* *sf* *sf*

3.4.2. 고난도 활 주법(bowing technique)

『파가니니의 활과 19세기의 바이올린 비르투오시티』의 저자 이재용은 “비르투오시티의 핵심은 다양한 보잉 주법에 있다”고 언급하였고,⁹⁵⁾ 이렇듯 19세기의 바이올린 연주자들은 기교적인 목적을 위해 이전에 사용되지 않았던 새로운 활 주법들을 폭넓게 사용했다.

반면, 레거의 무반주 바이올린 소나타는 기교를 목적으로 한 곡이 아닌데도 불구하고 이러한 활 주법들을 사용하고 있고, Op. 91에는 그 중 하나의 테크닉인 ‘슬러 스타카토’가 등장한다. 앞서 설명하였듯이 ‘포르타멘테’라고도 불리는 이 주법은 19세기부터 20세기 초까지 파가니니와 비니아브스키 같은 바이올리니스트들에 의해 화려한 효과적 요소로 사용되었다. 이러한 연주자적 테크닉을 오르가니스트였던 레거가 무반주 바이올린 소나타에 사용했다는 사실은 굉장히 흥미롭다. <악보III-32>에서 레거는 슬러 스타카토를 더블스탑의 상행 스케일과 접목시켰고 *cresc.*을 통한 다이내믹의 변화까지 지시하였다.

<악보III-32> 레거 소나타 Op. 91, 4번, 1악장 마디25-29



95) 이재용, “파가니니의 활과 19세기의 바이올린 비르투오시티”, 『음악사연구』 7권0호 (음악사연구회, 2018), pp. 119-120.

3.4.3. 파가니니 모티브의 차용

레거는 이 작품에서 파가니니의 카프리스 9번과 23번의 모티브를 차용하였다. 특히 파가니니 9번의 모티브는 레거의 소나타 2번과 소나타 3번에서 인용되었는데, 이중 2번의 1악장, 마디2는 파가니니 9번의 마디2의 모티브 진행을 간접적으로 차용하고 있다. 6도 화음과 5도 화음의 16분음표 픽업으로 시작하는 이 모티브는 강박에서 8분음표의 3도 화음으로 순차 상행한다. 또한 두 개의 16분음표와 한 개의 8분음표로 이루어진 이 리듬이 세 박자에 걸쳐 상행 진행하고 1.5박 동안 하행하는 점 또한 레거와 파가니니 작품에서 공통적으로 나타나는 점이다.

<악보III-33> A: 레거 소나타 Op. 91, 2번, 1악장, 마디2

Allegro moderato

2
sempre grazioso
meno *f*
6도 5도 3도
상행
f
하행
순차 상행진행

B: 파가니니 카프리스 9번, 마디2

Allegretto

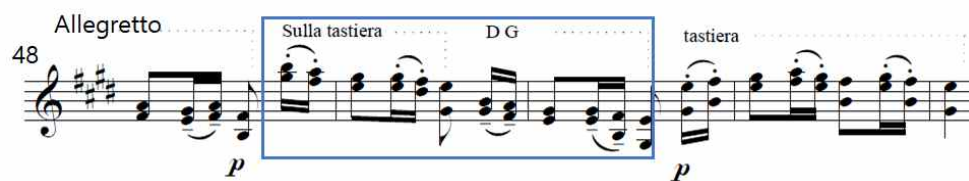
2
auto
6도, 5도, 3도
상행
하행
순차 상행진행

<악보III-34>에서 제시되는 레거 소나타 3번 3악장의 마디47-52는 조성은 다르지만 파가니니의 모티브를 직접적으로 차용한 부분이다. 레거는 마디47에서 파가니니의 모티브를 반음 내려 단선율로 차용하였고, 이 모티브는 마디52에서 전조되어 재등장한다(악보III-34).

<악보III-34> A: 레거 소나타 Op. 91, 3번, 3악장, 마디47-52



B: 파가니니 카프리스 9번, 마디48-50

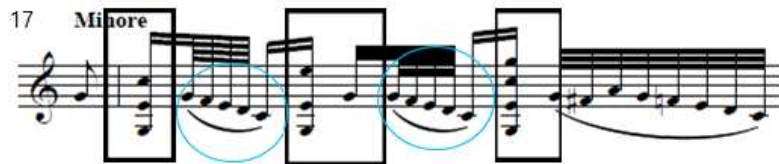


파가니니 카프리스 23번의 모티브, 즉 강하게 연주되는 두 화음과 슬러로 연결되어 순차 하행하는 다섯 음(네 개의 64분음표와 한 개의 16분음표) 패턴은 레거의 소나타에서 그 음가가 네 배 확장되어 간접 차용된다(악보III-35).

<악보III-35> A: 레거 소나타 Op. 91, 6번, 3악장, 마디1-2



B: 파가니니 카프리스 23번, 마디17



IV. <무반주 바이올린 소나타 Op. 91, No. 7>

의 분석 및 해석

이 작품은 일곱 개의 소나타 중 가장 긴 작품이며 전통적인 형식을 토대로 1악장은 알레그로 에너지코라는 템포 지시어를 가진 소나타 형식, 2악장은 비바체의 스케르초 형식, 3악장은 그라베의 샤콘느 형식으로 작곡되었다.

레거는 곡 전체적으로 3성부 이상의 화음에 화음 아르페지오⁹⁶⁾를 지시하였고 이와 함께 각 악장의 첫 선율에 바흐의 선율을 차용하였다. 이는 세 개의 악장에 바로크적인 통일감을 구현하고자 한 것으로 추측된다. 하지만 곡이 진행됨에 따라 레거의 대표적인 특징인 음악적 복잡성, 즉 다양한 시대적 음악 어법의 결합은 각 악장마다 다르게 적용되었고 이는 다각도로 해석할 수 있게 한다.

이 장에서는 세 개의 악장을 구분하여 살펴보고자 하는데, 각 악장별로 먼저 전반적인 구조를 조성과 함께 살펴보고, 템포 표기에 반영된 레거의 시대적 의도를 고찰하고자 한다. 그리고 각 악장에 복합적인 시대적 어법들이 각 악장에 어떻게 적용되어 있는지 심도 있게 분석한다.

96) V장 연주법 제안 장에서 자세히 서술한다.

1. 1악장 Allegro energico

1.1. 구조적 분석

전반적으로 소나타 형식을 토대로 구성된 1악장은 제시부(A-경과구-B-코데타), 전개부(A''-B''-재경과구), 재현부(A'-경과구-B'), 그리고 코다로 구분된다. [표IV-1]에서와 같이 각 섹션의 주요 조성을 살펴보면 1악장이 조성적이고 전통적인 소나타 형식의 틀 안에서 전개된다는 것을 알 수 있다. 즉 제시부의 제1주제부는 A단조, 제2주제부는 나란한 조인 C장조로 제시되며, 재현부에서는 A단조로 회귀한 후 같은 으뜸음조인 A장조로 전조되고, 코다에서 원조인 A단조로 돌아온다. 하지만 세부적으로 보면 섹션 내에서 하나의 조성이 유지되지 않으며 특히 전개부에서는 조성의 잦은 변화가 두드러지게 나타난다. 즉 A단조로 시작한 전개부 A''의 조성은 계속 변화 및 확장되며 B'' 섹션에서도 G장조의 조성이 짧은 단위로 연속적으로 바뀐다(표IV-1).

[표IV-1] Op. 91, No. 7의 1악장의 구조

	섹션	주요 조성	마디
제시부	A(제1주제부)	A단조	1-11
	경과구(transition)	A단조-C장조	12-18(첫째 박)
	B(제2주제부)	C장조	18(둘째 박)-32
	코데타(codetta)	A단조	33-38
전개부	A''	A단조...반음계적 화성 진행	39-43
	B''	G장조...D ^b 장조...D단조...	44-56(넷째 박 첫 음)
	재경과구(retransition)	A단조	56(넷째 박 둘째 음)-62
재현부	A'	A단조	63-73
	경과구	A단조-A장조	74-80(첫째 박)
	B'	A장조	80(둘째 박)-93
코다	A'''	A단조	94-99

● 제시부

제시부에서 등장하는 제1주제와 제2주제는 다이내믹, 선율진행, 텍스처의 측면에서 대조를 보인다. 먼저 제1주제의 조성은 A단조이며 *f* 다이내믹의 두터운 4성부 텍스처로 강박에 연주된다. 그리고 이어지는 주제 선율은 최상성부에서 하행 후 상행 진행한다. 반면, 제2주제는 C장조로 둘째 박에서 정박이 아닌 쉼표를 가진 8분음표로 시작한다. 이 때 바이올린의 최저음인 G3에서 단선율과 *p* 다이내믹으로 연주되는데, 이러한 특징은 박절적인 느낌을 약하게 한다. 이후 이어지는 선율의 선율진행 방향 또한 제1주제와 상반되며, 한 박자씩 슬러로 연결됐던 제1주제와 달리 두 박자씩 연결된 싱크페이션 리듬이 진행된다.

<악보IV-1> 제1주제(마디1-2)

<악보IV-2> 제2주제(마디18-20)

[표IV-2] 제1주제와 제2주제의 대조

	조성	텍스처	다이내믹	선율진행
제1주제	A단조	4성부->단선율	<i>f</i>	하행->상행
제2주제	C장조	단선율->2성부	<i>p</i>	상행->하행

• 전개부

전개부의 A"와 B"는 각각 제시부의 A(제1주제)와 B(제2주제)의 모티브를 인용하여 발전시키며 고전주의 소나타 형식의 전통을 따른다.

제시부의 A섹션에서는 A단조의 4성부 화음으로 시작하여 하행-상행하는 16분음표들이 한 박자씩 슬러로 연주되었고 이 진행은 마디2의 세 번째, 네 번째 박에서도 반복되었다. 이와 마찬가지로 A"섹션에서도 A단조의 화음으로 시작한후 하행-상행 진행의 16분음표들이 연주되고 다음 마디에서 동일한 리듬을 유지하는 모습이 나타난다. 그러나 A에서와 달리 첫 화음의 텍스처는 3성부로 얹어진 텍스처를 보이며 16분음표들은 슬러와 스타카토의 리듬 진행을 보인다. 그리고 이 리듬 진행이 마디40의 첫 박자부터 네 박자 동안 상행하며 더욱 확장된다.

<악보IV-3> 제시부 A의 도입 부분(마디1-2)

<악보IV-4> 전개부 A"의 도입 부분(마디39-40)

B'' (악보IV-6) 섹션에서는 제시부 B의 모티브(악보IV-5)가 변형되어 두 박자 단위로 동형진행하며 전개된다. B에서 4/4이었던 박자는 B''에서 3/2로 바뀌며 다이내믹은 *p*에서 *f*로 확장된다. B에 제시된 두 개의 16분음표 순차상행 스케일은 B''에서 반으로 축소되어 더 빠르게 진행되고, 동시에 반음계적인 진행이 접목된다. 또한 B''에서도 B에서와 같이 싱코페이션 리듬이 사용되며 그 리듬 음가도 마찬가지로 축소되어 <악보IV-6>과 같이 나타난다. A의 종지인 마디20에서 반음계 하행 진행은 *dim.*로 마무리되었는데, 한편 B''에서는 반음계 진행이 16분음표 하행 진행으로 동일하게 적용되었지만 다이내믹이 *cresc.*를 통해 *ff*까지 도달하며 프레이즈가 확장된다.

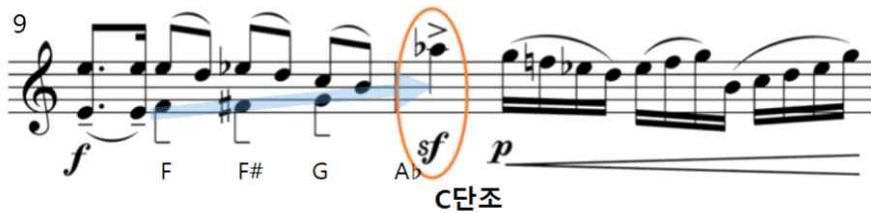
<악보IV-5> 제시부 B의 도입 부분(마디18-20)

<악보IV-6> 전개부 B''의 도입부분(마디44)

• 재현부

재현부(악보IV-8)의 시작부터 마디71까지는 제시부(악보IV-7)와 동일하게 진행된다. 그러나 재현부의 마디72는 제시부의 마디10과 다르게 원조를 유지하는 전통적인 방식을 채택한다. 마디9에서는 제시부는 하성부의 F4-F#4-G4의 반음계 진행이 마디10의 A b5(G#)으로 연결된다. 이는 제2주제의 조성인 C장조로 가기 위해 같은 으뜸음조인 C단조로 전조한 것인데, 재현부에서는 코다로의 연결을 위하여 마디72의 강박에 연주되는 음을 F5로 변경하여 자연스럽게 원조인 A단조를 유지한다.

<악보IV-7> 제시부(마디9-10)



<악보IV-8> 재현부(마디71-72): A단조의 원조로 회귀



재현부의 두 번째 섹션인 B' (악보IV-10)도 마찬가지로 전통적인 소나타의 조성진행을 사용하고 있다. B'는 제시부의 B(악보IV-9)와 동일하게 진행되다가 마디91의 두 번째 박에서 원조로 회귀한다. B부분의 마디29에서는 C장조의 V-I 진행을, B'의 마디91에서는 A단조의 V-I 진행을 사용한 것이다. 이후 A단조는 코다까지 유지되어 원조로 곡이 종결된다.

<악보IV-9> 제시부(B: 마디27-29)

<악보IV-10> 재현부(B' : 마디89-91)

1.2. 템포

1악장에서는 레거는 구체적 메트로놈 수치는 표기하지 않은 채 ‘알레그로 에너지코’라는 지시어를 통해 악장 전반의 템포와 분위기를 제시한다. 17세기부터 음악용어로 사용된 이탈리아어 ‘알레그로’의 원 뜻은 ‘즐겁게(merry)’, ‘쾌활하게(cheerful)’, ‘생기 있게(lively)’⁹⁷⁾로 당시에는 이 용어가 템포보다 본뜻 그대로 쾌활한 분위기를 의미하였다.

한편 알레그로의 연주 템포는 시기별로 조금씩 상이했음을 추측할 수 있으며, 18세기의 알레그로의 템포는 19세기 이후보다 안정적이었던 것으로 보인다. 크반츠(Johann Joachim Quantz, 1697-1773)는 “알레그로는 그 범위 안에서 컨트롤되며 합리적인 움직임을 절대 벗어나면 안 된다”⁹⁸⁾고 하며 “알레그로는 너무 빨리 연주되면 안 된다”고 언급하였다.⁹⁹⁾ 또한 독일 작곡가 튀르크(D. G. Türk, 1756-1813)는 그의 저서에서 “최근 작곡에 사용된 알레그로보다 50년 전에 작곡된 곡들의 알레그로는 지금보다 더욱 안정된 템포가 적용되어야 한다”¹⁰⁰⁾고 언급하며 18세기 초반의 알레그로의 템포를 암시하였다. 더불어 그로브 사전에서는 19세기에 *Allegro*에 ‘*ma non troppo*(그러나 너무 빠르지 않게)’라는 표기가 자주 사용되었다는 점¹⁰¹⁾을 근거로 알레그로를 연주하는 템포가 시대에 따라 점점 빨라졌다는 사실을 설명한다. 즉 19세기 이후의 알레그

97) David Fallows, “Allegro,” *Grove Music Online*, 2001(2020.02.08.접속);

<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000606>.

98) Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752). *Ibid.*에서 재인용

99) Quantz, *ibid.*, p.56.

100) Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*(1802). Fallows, “Allegro” (2020.02.08. 접속)에서 재인용.

101) *Ibid.*

로는 바로크 시대의 알레그로보다 빠른 템포로 인식해야 한다고 할 수 있다.

이렇듯 시대적으로 다른 템포를 뜻하는 ‘알레그로’에 표현적 지시어 ‘에너지코’가 덧붙여진 합성어 ‘알레그로 에너지코’는 낭만주의에 자주 사용된 표기이다. 낭만주의의 대표적인 작곡가들인 브람스, 브루흐(Max Bruch, 1838-1920), 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 말러, 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828) 등이 주로 사용했던 이 합성어는¹⁰²⁾ 레거의 작품 중 <피아노 트리오 1번>(Op. 2, B단조, 1891)에 처음 적용되었다. 말러는 알레그로 에너지코에 ‘마 논 트로포’(*ma non troppo*)를 붙여 너무 빠르게 연주되지 않도록 지시하였고, 베토벤은 1822-24년에 작곡한 <교향곡 9번>의 4악장에 알레그로 에너지코와 함께 ♩.=84의 메트로놈 수치를 함께 표기하였다. 이러한 점들은 19세기 이후 알레그로 에너지코의 템포는 상당히 빠른 속도로 사용되었다는 것을 짐작할 수 있게 한다.

이렇듯 낭만주의 시대에 상당히 빠른 템포로 연주되었던 것으로 추측되는 ‘알레그로 에너지코’를 레거는 주로 바로크의 푸가 양식의 악장들에 접목했다. 레거의 복합적인 음악적 경향을 드러내는 이러한 특징은 이 작품의 1악장에 사용된 ‘알레그로 에너지코’에 대한 다양한 시대적 해석을 가능하게 한다.

정리하면, 1악장의 템포는 바로크적인 해석과 낭만주의적 해석 모두 적용 가능하다. 바로크 시대적으로 해석한다면 알레그로는 안정된 템포를 가지며 원뜻인 ‘즐겁게’의 분위기로 해석되고 여기에 ‘정력적인’, ‘힘이 넘치게’를 뜻하는 에너지코가 접목되어 ‘즐겁고 힘이 넘치게’로 해석

102) 리스트 <피아노 소나타 S.178> 3악장(1854년 출판), 브루흐 <바이올린 콘체르토 1번> 3악장(1866), 브람스 <교향곡 4번> 4악장과 <피아노 트리오 3번> 1악장(1886), 말러 <교향곡 6번> 1악장과 4악장(1906년 출판), 슈베르트 <첼로 소나타 Op. 6> 1악장(1888), 베토벤 <교향곡 9번 Op. 125> (1822-24).

이 가능할 것이다. 반면, 낭만주의의 관점으로 이 템포를 본다면 바로크적인 템포보다 더욱 화려하고 빠른 템포가 선택되어 ‘빠르고 힘이 넘치게’로 해석되어 연주될 것이다.

덧붙여 앞서 언급했듯 레거는 메트로놈 수치로 템포를 지정하지 않고 이탈리아 지시어로만 표기하였는데, 이것은 필자에게 다음과 같은 내용을 시사한다. 메트로놈은 1816년에 상용화 되었고 이는 작곡가에게 정확하게 자신이 원하는 템포를 지정할 수 있는 기회를 부여하였다. 이후 현재까지 많은 작곡가들이 악보에 메트로놈 수치를 표기하고 있으며, 레거도 작곡 초기에는 메트로놈 수치를 즐겨 표기하였다. 하지만 그의 무반주 바이올린 소나타에서 어떠한 구체적인 숫자도 지정되어 있지 않다. 이러한 점은 레거가 이 작품에서 연주자의 유연한 해석에 더 무게를 실어주려 의도한 것이라 추측해 볼 수 있다. 이에 대하여는 V장에서 연주 분석을 통하여 상세히 논의할 것이다.

1.3. 바로크적인 요소

1.3.1. 바흐 선율 진행의 차용

앞서 언급했듯이, 레거는 각 악장마다 첫 주제선율에 바흐의 선율을 차용하며 곡에 바로크적 느낌을 부여하였다. 넓은 음역의 4성부 화음으로 시작하는 소나타 7번 1악장의 첫 주제선율은 바흐의 <무반주 바이올린 소나타 1번>의 1악장인 *Adagio*를 연상시키는데, 악보를 비교해보면 <악보IV-11>와 같이 진행상의 유사점을 발견할 수 있다. 두 선율 모두 두 옥타브 안의 4성부 으뜸화음으로 시작하여 단선율로 순차 하행하고, 그 후에 주제선율인 최상성부로부터 시작된 선율이 한 옥타브 아래의 이끄림에 도달했다가 다시 으뜸음으로 종지하는 공통적 진행을 보인다(악보IV-11).

<악보IV-11> A: 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장의 첫 프레이즈

두 옥타브의 으뜸 4성부 화음

한 옥타브 아래의 이끄림

으뜸음

B: 바흐 소나타 1번, 1악장, 첫 프레이즈

Adagio

두 옥타브의 으뜸 4성화음

한 옥타브 아래의 이끄림

으뜸음

1.3.2. 장식적인 요소: 슬라이드



레거의 1악장에 나타나는 슬라이드 음형들은 싱코페이션과 함께 사용되거나 프레이즈의 픽업 형태로 사용된다. [표IV-3]은 싱코페이션에 접목된 예시이며, 1악장에서 총 일곱 번 등장한다. 이 슬라이드는 순차 진행되는 16분음표 음형으로 정박에서 강세와 함께 연주된다(표IV-3).

[표IV-3] 1악장 중 싱코페이션 음형의 슬라이드

마디 18-20.	
마디 22-24	
마디 36-37	
마디 47-49	
마디 52-53	
마디 80-81	
마디 84-86	

박 전에 연주되며 프레이즈의 픽업으로 사용되는 슬라이드 음
형도 앞선 예시와 마찬가지로 순차 상행하는 두 개의 16분음표들로 구성
된다(표IV-4). 이 장식 음형은 다음 마디의 강박으로 부드럽게 연결되고
이때 강세는 슬라이드 이후 정박에 연주되는 음에 형성된다.

[표IV-4] 프레이즈 도입(Pick up)으로서 슬라이드

마디 15		마디 77	
----------	---	----------	--

레거는 이와 같이 바로크 시대의 슬라이드 음형들을 자신의 작
품에 반영하였다. 하지만 이 슬라이드 음형이 바로크의 시대적 연주법으
로 직결되는 것은 아니므로 어떻게 해석되어야 하는지는 논의해 볼 필요
가 있다. 이 논의에 대하여는 음원 분석과 함께 V장에서 자세히 서술할
것이다.

1.4. 진보적 어법

Op. 91 소나타 7번은 전체적인 구성상 측면에서는 바로크적이고 고전적인 요소에 집중하고 있지만, 1악장은 다른 두 악장에 비해 진보적인 어법¹⁰³⁾에 더욱 무게를 두고 있다고 할 수 있다. 이 장에서는 레거가 적용한 진보적인 어휘들을 1) 무한 선율 효과, 2) 박자의 혼동, 3) 조성의 잦은 변화, 4) 이명동음 전조의 다른 사용 등으로 구분하여 설명하고자 한다.

1.4.1. 무한선율 효과

1악장은 전체적으로 하나의 큰 섹션 같은 느낌으로 구성되어 있다. 시작과 끝 부분에서는 조성적·음형적 측면에서 확실한 종지 형태를 보이지만, 곡의 중간 부분에서는 끊이지 않고 연결되어 마치 바그너의 무한선율 같은 효과가 나타난다. 이러한 무한선율 효과는 프레이즈의 종지마다 조성을 중의적으로 사용하고 전위된 화음을 배치와 여린 다이내믹을 사용함으로써 종지를 회피하거나, 불규칙한 프레이즈가 연속적으로 길게 연결될 때 두드러지게 발생한다. 이 장에서는 이러한 요소들이 사용된 부분들을 분석하고자 한다.

103) 여기서의 ‘진보적 어법’이란 레거가 사용한 모더니즘적인 경향을 뜻하지만 당시의 다른 작곡가들이 추구하던 무조성은 아니라는 점을 앞서 설명하였다.

(1) 종지의 회피

두 마디로 구성된 1악장의 주제 선율은 으뜸음으로 종지하지만 마디3부터 시작된 선율은 화성적 종지 없이 이어지다가 악장의 마지막 부분에서야 비로소 확고한 종지로 마무리된다. <악보IV-12>는 마디10에서 C단조로 전조된 프레이즈가 마디11에서 종지하는 부분이다. 마디11에서는 반음계적 화성이 하행하며 종지하는데, 이로 인해 화성은 모호함을 띠게 된다. 이때 네 번째 박에서 E단조의 이끄림인 D#5가 *pp*로 조용하게 마무리되어 마디12에서 E음의 등장을 기대하게 되지만 A단조의 4성부 으뜸화음이 *pp*와 대조적인 *f*의 다이내믹으로 강하게 연주된다. 이때의 화성은 두 옥타브를 넓게 아우르는 기본 위치의 으뜸화음이며, 갑작스럽게 확고해진 A단조는 듣는 사람으로 하여금 예상을 벗어난 놀라움을 준다. 즉 마디11의 종지에 사용된 *rit.*는 프레이즈가 끝남을 암시하지만, 이끄림 D#5는 긴장감을 유지하며 화성적으로 종지를 회피한 후 갑작스럽게 다른 모티브로 연결하는 진행은 레거가 이 부분에서 무한선을처럼 쉽 없이 연결되는 진행을 의도한 것으로 해석된다(악보IV-12).

<악보IV-12> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디9-14

종지 회피 이끄림(D#): E단조의 이끄림으로 종지

반음계적 화성 진행 => 화성모호

예고없이 **A단조** 4성화음이 *f*로 연주

반음계 진행과 다이내믹의 변화를 사용하여 조성을 흐리고 종지를 회피하는 방식은 제시부 A섹션의 종지에도 적용된다(악보IV-13). 마디16에서 확고하게 드러났던 E단조의 화성은 마디17에서 반음계 하행진을 거치며 점차 희미해지고 다이내믹도 *dim.*를 통해 *pp* 로 작아진다. 이때 종지의 마지막 음은 D단조의 전위된 화음이고 B부분은 C장조로 시작하며 마디16부터 화성적으로 E단조-D단조-C장조 순으로 순차 하행 진행하여 연결된다.

<악보IV-13> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디15-20

15

반음계진행 + 여린 다이내믹
조성 흐림=종지 회피

ritardando

a tempo espressivo

E단조

17

제시부 A부분의 종지

B부분 시작

D단조의 전위된 화음

C장조

제시부의 코데타에서도 레거는 여린 다이내믹을 사용함으로써 화성을 흐리고 전개부로 연결한다. <악보IV-14>를 예로 들면, 제시부의 종지인 마디38은 A단조의 으뜸음으로 마무리 되는 것으로 보이지만, 앞서 G# 단조 화성이 강한 다이내믹과 함께 길게 유지됐기 때문에 마지막 두 박자에 *dim.*와 함께 적용된 A단조, 그리고 3음이 생략된 으뜸화음의 조성감은 약하게 나타난다. A단조로 시작하는 전개부(마디39)는 앞의 분석에서 제시된 <악보IV-12> 중 마디12의 경우와 같이 첫 화음에 두터운 텍스처와 *f* 다이내믹이 적용되면서 강박이 강조된다(악보IV-14).

<악보IV-14> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디37-39

35 *f* V/G G *ritardando* V/E E *a tempo* *p* *f* *g#*

38 *vii/a* *p* *a* *f* A단조

조성의 반음 상행 진행

제시부의 종지

전개부의 시작

(2) 프레이즈의 불규칙적 연결

모호한 화성진행과 여린 다이내믹의 사용으로 종지를 회피하는 방법 외에도 레거는 불규칙적인 길이를 가진 프레이즈들을 서로 맞물리게 하며 프레이즈를 확장한다. <악보IV-15>에서 볼 수 있듯, 주제 모티브로 시작하는 선율은 두 마디 동안 단선율로 이루어진 슬러+스타카토의 16분음표 음형들로 진행된다. 이것은 마디41에서 두 개씩 슬러로 묶인 3도 음정들이 반음씩 상행하는 음형으로 확장되고 이 음형은 6도 음정으로 확장되어 여섯 박자 동안 이어진다. 마디42의 세 번째 박에서는 화성과 음형이 바뀌면서 다른 프레이즈로 연결되는데, 이때 *f*의 다이내믹으로 강세가 생기며 D페달 포인트가 추가되어 3성부의 짝 찬 텍스처의 프레이즈가 일곱 박 동안 연주된다(악보IV-15).

<악보IV-15> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디39-43

불규칙 프레이즈의 연결
8박+6박+7박

단선율

같은음 사용 & 확장

3도 화음

확장

6도 화음

40

p

crescendo

같은음 사용

42

f

강세 생김

페달 포인트 추가
3성부 화음

p

a tempo

1악장의 <악보IV-16>는 불규칙하고 짧은 길이의 프레이즈들과 모티브들이 열두 마디의 긴 프레이즈를 이루는 부분이다. 첫 프레이즈는 제2주제의 싱크페이션 리듬이 변형되어 다섯 박 동안 연주된다. G단조 화음을 기대하게 만드는 이 프레이즈의 종지는 전위된 더블스탑과 바로 이어지는 임시표들로 인하여 화성이 모호해지고 이는 다시 싱크페이션 모티브로 연결되어 *cresc.*와 함께 상행진행하며 발전한다. 그리고 마디53의 세 번째 박에서 같은 6도 음정을 통해 4성부의 짝 찬 텍스처를 가진 프레이즈로 자연스럽게 이어지고 페달 포인트가 6도 음정의 병진행과 교차된다. 이때 이 프레이즈의 첫 음에 표기된 *f* 다이내믹은 강세를 만들며 강박처럼 연주되는 효과를 유발한다. 그리고 이 프레이즈의 끝 부분(마디54의 네 번째 박)에 3도 병행+6도 병행 모티브는 마디56의 두 번째 박에 동일하게 사용되어 다음 프레이즈의 시작 부분으로 부드럽게 연결된다. 6박+8분음표 길이동안 *cresc.*와 상행진행을 통하여 발전하는 이 프레이즈는 종지 없이 마디56 마지막 엇 박에서 급격히 *p* 다이내믹의 단선을 프레이즈로 이어진다. 그리고 이후에도 불규칙한 한 마디+2박->5박->13박+8분음표 길이의 단선을 프레이즈들이 연속적으로 연주되며 긴 프레이즈가 마무리된다(악보IV-16).

<악보IV-16> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디51-59

불규칙 프레이즈의 연결

같은음으로 연결

강세

더블스탑이 급격히 저음의 단선율로 바뀜

ritardando - a tempo A Sake - p espressivo - p - pp

ritardando - mp - pp

1.4.2. 박자의 혼동

레거는 소나타 7번에서 박자를 불규칙적으로 배열함으로써 혼란을 주는 기법을 사용하였다. <악보IV-17>은 제1주제와 제2주제 사이에서 두 주제를 연결하는 경과구로서, 선율 면에서는 제1주제가, 리듬적으로는 제2주제의 싱코페이션이 변형되어 적용되었다. A단조 4성부 화음이 *f*의 다이내믹으로 시작하여 주제가 다시 연주될 것 같은 느낌을 주지만, 마치 푸가의 ‘거짓 제시’(false entry)처럼 주제의 첫 모티브가 변형되고, I-V/V-vii-I의 화성진행이 2.5+2+1.5박으로 진행되어 8분음표씩 점차 짧아지는 화성적 리듬이 생기게 된다. 이 부분에서 화성의 변화와 4성부 화음의 텍스처로 인해 마디의 강박과 상관없이 화음이 총 세 번 등장할 때마다 강세가 생기며 박자의 혼동이 생긴다. 이 화음 뒤에 연결된 16분음표의 음형 또한 처음에는 하행하는 음형, 두 번째는 상행하는 음형, 그리고 세 번째에는 다시 하행하는 음형으로 변화하며 불규칙하게 진행된다(악보IV-17).

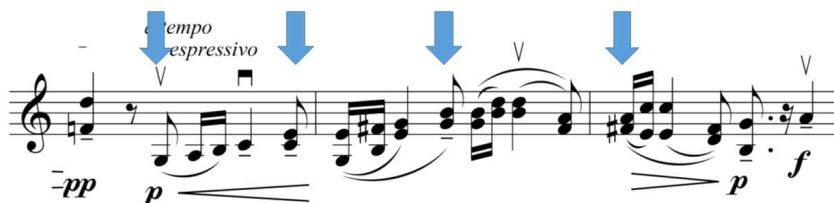
<악보IV-17> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디12-13

The image shows a musical score for measures 12 and 13 of Chopin's Sonata Op. 91, No. 7. The score is in A minor, 4/4 time. Measure 12 starts with a forte (*f*) dynamic and a first inversion tonic chord (I). A blue arrow labeled '강박으로 들림' (heard as strong) points to the first beat. A yellow arrow labeled 'a tempo' points to the second beat. Measure 13 continues with a second inversion dominant chord (V/V), a seventh chord (vii), and a first inversion tonic chord (I). A red arrow points to the second beat, and a yellow arrow points to the third beat. Below the staff, a timeline indicates the duration of the chords: 2.5 measures for the first chord, 2 measures for the second, and 1.5 measures for the third.

<악보IV-18>의 A는 제2주제가 두 번째 박에서 8분쉼표 후에 첫박으로 시작되는 부분이다. 이때 정박이 아닌 8분쉼표 뒤에 등장하는 G3음부터 프레이즈가 시작되고 이 음이 강박으로 들리게 되면서 순간적으로 듣는 사람에게 박의 혼동이 야기된다. 이로 인해 <악보IV-18>의 예시B와 같이 싱크레이션의 끝에 연주되는 8분음표들이 정박처럼 들리게 된다. 레거는 이 8분음표들에 테누토를 표기하였는데 이는 이 음들이 가볍게 연주되지 않고 정박처럼 들리도록 의도하였다고 해석된다(악보 IV-18). 마디19의 마지막 박부터 이 테누토 표시가 없어지고 마디20부터는 원래대로 강박에 박이 느껴진다.

<악보IV-18> 레거 소나타 Op. 91, 7번,

A: 1악장, 마디18-20



B: 1악장, 마디18-20: 리듬의 혼동.



레거는 4/4박자의 두 마디 동안 4박자 패턴이 아닌 6박의 패턴을 연주하며 다음에 올 3/2박자로의 변화를 준비하기도 한다. <악보 IV-19>를 보면 마디41부터 마디42의 두 번째 박까지 6박자, 그 후 마디 43까지 6박자의 패턴으로 진행되는데 이는 마디44에서 6박으로 이루어진 3/2박자를 준비하는 것으로 보인다. 특히 마디41부터 시작된 6박 진행은 두 박자씩 나뉘는 음형으로 구성되어 있다. 먼저 3도 음정으로 이루어진 반음계 진행이 두 박자 동안 연주되고, 6도 음정으로 넓혀져 두 박자 더 이어진다. 이후 순차 상행하는 6도 음정이 두 박자동안 *cresc.*와 함께 확장된다. 이 부분에서 음형이 두 박자씩 구분된다는 것은 2박 단위로 묶이는 3/2박자를 예비한다는 사실을 뒷받침한다.

또한, 마디42의 세 번째 박부터는 6도 음정에 D음의 페달 포인트가 더해지며 *f* 다이내믹 표기로 인해 음악적 엑센트가 생긴다. 이때부터 다시 시작되는 6박의 패턴에서는 6도 음정도 여섯 박자동안 연주된다. 이 부분은 페달 포인트와 6도 음정으로 구성된 네 박자와 3도 아르페지오 하행으로 이루어진 두 박자로 구성되어 있으며 마디44의 3/2박자로 연결 된다(악보IV-19).

<악보IV-19> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디40-43

1.4.3. 조성의 잦은 변화

무반주 바이올린 작품은 상대적으로 전통적인 어법에 더욱 무게가 실려 있으나 III장에서 언급했던 진보적인 어법들, 즉 조성의 잦은 변화나 반음계를 통해 조성을 흐리는 방식은 여전히 나타난다. 1악장의 시작 부분은 확실한 A단조처럼 보이지만 표층적으로 화성을 분석했을 때 마디3부터 조성이 짧은 길이 단위로 연속적으로 변화하며 A단조의 성격이 점차 희미해진다. 이후 마디11의 중지 부분에서는 조성을 전환하는 주기가 한층 짧아져 한 박자 단위로 조성이 바뀐다. 이 조성 변화를 심층적으로 분석해 보면 (악보IV-20)의 괄호 안에 쓰인 기호들과 같이 A단조 안에서 변화한 것으로 해석이 가능하다.

<악보IV-20> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디1-11

The musical score for measures 1-11 of the first movement of the 7th variation of the Schumann Violin Sonata Op. 91 is shown. The key signature changes frequently, as indicated by the color-coded boxes and the letters in parentheses below them. The keys are: A minor (t), D minor/A minor (s), G minor (SS), C major (tP), D minor (s), A minor (t), B-flat major (sG), A minor (t), C major (tp), G minor (ss), D minor (s), and A minor (t). The score includes various musical markings such as *mf*, *crescendo*, *ritardando*, *a tempo*, *V*, *f*, and *pp*.

1.4.4. 이명동음 전조의 다른 사용

이명동음을 사용한 전조는 이미 전통적으로 많이 사용되었던 기법이기에 진보적인 어법이라고는 할 수 없다. 하지만 레거가 이명동음을 사용해 전조해나가는 방식은 일반적인 이명동음 전조와는 조금 다르다. 1악장 마디8는 지속되는 G#을 통해 5도 화성(A단조)으로 진행할 것 같은 부분이며, 또한 마디9에서는 E4부터 G4까지 반음계로 상행하던 저음부 진행이 마디10에서 G#이 나오기를 기대하게 만든다. 하지만 흥미롭게도 마디10에서는 G#과 이명동음인 A♭이 등장해 *sf*로 강조된다. 본래 E장조였던 이 부분의 조성은 이를 통해 급격히 C단조로 전조되고, 마디11에서는 반음계 패시지가 사용되면서 결국 조성이 희미해지며 종지한다(악보IV-21).

<악보IV-21> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디8-11

8

f *f* *f* *sf* *p* *f* *pp*

E 장조: G# (A단조 기대)

반음계 상행진행 (G#기대)

C단조

조성의 모호함

G#=Ab

ritardando

0

1.5. 19세기 '비르투오조'의 영향

소나타 7번의 1악장에는 19세기의 카프리스나 에튀드에서 볼 법한 테크닉들이 등장한다. 앞서 III장에서 일곱 개의 소나타 전체에 등장하는 고난도 테크닉들을 살펴본 바 있는데, 소나타 7번 1악장에서는 넓은 음역을 짧은 시간 안에 넘나드는 스케일, 큰 도약, 더블스탑의 연속적인 사용이 중점으로 나타난다. 그 중 넓은 음역대의 용례는 마디3-5(악보IV-22)와 마디31-32(악보IV-23)에서 찾을 수 있다. 먼저 <악보IV-22>는 8분음표로 시작한 3도 병행 스케일이 16분음표로 빨라지고, 반음계로上行하던 진행이 3도와 6도로 도약하다가 6도 병행으로 확장되며 고음으로 향하는 구간이다. 여기서는 *cresc.*와 함께 두 마디 동안 C4에서 Bb6까지 세 옥타브 이상을 빠르게 이동함으로써 긴장감이 고조된다(악보IV-22). 이러한 극적인 진행은 고음역의 예리하면서 강렬한 음색으로 연결되고, 바로 다음 마디에서 큰 도약으로 연결되기도 한다. <악보IV-23>의 예를 보면, C7은 바이올린의 최저음인 G3로 급격하게 하행 도약한다.

<악보IV-22> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디3-5

<악보IV-23> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디31-32

다양한 더블스탑을 연속적으로 등장시키는 용례는 <악보IV-24>에서 찾아볼 수 있다. 마디26에서 옥타브와 3도 음정이 교차적으로 연주되다가 마디29부터는 6도 병행 스케일로 연결되고, 또 이는 마디29와 마디30에서 빠른 템포 안에서 넓은 도약과 함께 접목되어 바이올린의 모든 음역이 꽉 채워져 들리게 하는 효과를 준다. 그리고 고음과 저음의 6도 음정이 점차 간격이 좁아지는 진행은 음악적 밀도를 더한다. 이 테크닉은 알레그로 템포 안에서 고음의 6도 음정과 저음의 6도 음정을 번갈아 잡아야 하기 때문에 이는 훈련된 연주자들에게도 충분한 연습을 요한다. 이러한 6도 더블스탑의 연속적인 사용과 빠른 도약을 포함한 스케일의 접목은 화려한 음악적 효과를 구현할 수 있게 하는 19세기의 비르투오조적인 요소이다(악보IV-24).

<악보IV-24> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디26-32

옥타브와 3도 더블 스타프의 교차적 사용

6도 더블 스타프 스케일

반음계 상행 스케일

하행하는 상성부와 상행하는 하성부의 간격이 점차 좁혀짐

The image displays a musical score for the first movement of Legere's Sonata Op. 91, No. 7, measures 26 through 32. The score is written for violin. Measure 26 features a sequence of octaves and thirds. Measure 29 introduces a 6th double staff scale. Measure 31 shows a chromatic ascending scale. Annotations include: '옥타브와 3도 더블 스타프의 교차적 사용' (Interchangeable use of octave and third double staff) pointing to measure 26; '6도 더블 스타프 스케일' (6th double staff scale) pointing to measure 29; '반음계 상행 스케일' (Chromatic ascending scale) pointing to measure 31; and a green arrow pointing to the 6th double staff scale with the text '하행하는 상성부와 상행하는 하성부의 간격이 점차 좁혀짐' (The interval between the descending upper part and the ascending lower part gradually narrows).

<악보IV-25>는 반음계적 3도 음정이 위와 아래 성부로 나뉘어 번갈아 연주되다가 6도 간격으로 바뀌어 같은 패턴으로 연주되는 부분이다(악보IV-25). 이러한 더블스탑과 반음계의 동반 사용은 더욱 풍부한 색채감으로 곡을 화려하게 만드는 요소이자 연주자들에게는 기교적 기량을 요구하는 부분이다. 반음계로 이어지는 지속적인 상행 또는 하행 스케일을 연주하기 위해서는 왼손의 네 개의 손가락을 순차적으로 움직여야 하는데, 더블스탑을 잡은 상태에서의 반음계로 진행할 때는 두 손가락이 한 그룹으로 묶여 교대로 움직여야 한다. 또 그러한 스케일 진행에 슬러가 붙어있다면 선율적으로 끊어지지 않도록 연결해서 연주해야 하는 테크닉이 필요하다.

<악보IV-25> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 1악장, 마디41

3도 더블스탑 6도 더블스탑

p *crescendo*

반음계진행+ 도약

2. 2악장 Vivace (Scherzo)

2.1. 구조적 분석

3박자의 춤곡풍인 2악장은 크게 스케르초A와 트리오B, 다 카포 스케르초A의 세 부분으로 나뉘고, 각각 A(a-b-a'), B(c-d-c'), A(a-b-a')의 작은 섹션으로 나뉘는 복합 3부형식이다. 아래의 [표IV-5]에서 볼 수 있듯, 스케르초와 트리오 섹션은 관계조나 딸림조로 이동하는 전통적인 조성 구조를 이룬다(표IV-5).

[표IV-5] Op. 91, No. 7 의 2악장 구조(복합 3부형식)

큰 섹션	작은 섹션(주요조성)	마디
스케르초A	a (D 단조)	1-17
	b (A 단조)	18-40
	a' (D 단조)	41-61
트리오B	c (B b 장조)	62-69
	d (G 단조)	70-81
	c' (B b 장조)	82-91
다 카포 스케르초A	a (D 단조)	(92-108)
	b (A 단조)	(109-131)
	a' (D 단조)	(132-152)

스케르초(a-b-a')와 트리오(c-d-c')는 각 섹션마다 시작과 끝부분에서 조성적이고 규칙적인 전개를 보이지만 중간부분에서는 불규칙적이고 긴 프레이즈가 배치되는 진보적인 어법이 사용된다. 중간 섹션에 나타나는 긴 프레이즈는 불규칙한 길이의 모티브들이 서로 맞물리거나 같은 음, 또는 반음계 진행을 통하여 자연스럽게 연결되어 형성된다. 이러한 대조적인 배치는 2악장 전체를 관통하는 특징이다.

2.1.1. 스케르초(Scherzo)

스케르초는 조성적으로 명확한 D단조이며, 규칙적인 박(pulse)의 흐름을 가지고 있다. 네 마디로 구성된 첫 주제는 마디 단위로 ‘강-약-중강-약’이라는 하나의 하이퍼메저(hypermeasure)¹⁰⁴로 연주되고 그 이후도 두 마디씩 규칙적인 패턴으로 진행된다. 마디5의 리듬 패턴 마디6에서 동일하게 반복되고, 마디7의 리듬패턴이 마디8에 반복되면서 한 마디에 하나의 하이퍼비트(hyperbeat) 또는 박이 생기게 된다. 그리고 마디9에서 마디12의 첫 박까지 상행하는 네 마디 프레이즈의 진행으로 인하여 A의 a섹션은 규칙적인 느낌으로 연주된다. 하지만 마디13에서 다섯 마디 길이의 불규칙적 프레이즈로 확장되며 이는 열일곱 마디라는 긴 프레이즈로 마무리된다(악보IV-26).

104) 하이퍼메저는 콘(Edward T. Cone)이 처음 도입한 용어로, 한 마디가 큰 규모의 박자 단위에서 하나의 박(하이퍼비트)이 되고 각 마디가 모여 하나의 그룹을 이루는 것이다. 즉 하이퍼비트는 원래 한 마디에서의 한 박과 같은 측정 단위이며 하이퍼메저는 하이퍼비트로 구성된다 Deborah Stein, *Engaging Music: Essays in Music Analysis* (New York: Oxford University Press, 2005), pp. 18-19; p. 329.

<악보IV-26> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 2악장, 마디1-17¹⁰⁵⁾

네 마디의 하이퍼메저

Viv. (scherzo) 약 주제선율

동일 리듬패턴으로 진행

p crescendo

f

sempre f

p 확장

p *f* *p* *f*

105) 악보의 ▮ 표기는 ‘하이퍼비트’를 의미한다.

스케르초(a-b-a')의 중간섹션인 b섹션에는 불규칙한 프레이즈와 모티브의 연속적인 연결이 두드러지게 사용된다(악보IV-27). B섹션의 시작부분에서는 a섹션에서 제시되었던 주제선율이 A단조로 전조되어 동일한 하이퍼메저로 연주되고 마디22에서도 a섹션에서와 같이 한 마디의 리듬이 다음 마디에 반복되는 두 마디 패턴이 이어진다. 하지만 마디24부터 그러한 패턴이 세 마디로 이어지고, 후에 헤미올라를 포함한 프레이즈로 연결되며 박자감을 흐려진다. 이후 마디33의 동일한 리듬 패턴은 네 마디, 마디37의 리듬패턴은 세 마디로 이어지며 불규칙적인 길이의 프레이즈를 구성하며 마디41에서 a' 섹션으로 전개된다.

<악보IV-27> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 2악장, 마디18-42

스케르초(b섹션) 18 a섹션의 주제

반음계上行 A단조 반음계下行

20 *sempre f* *p*

반음계下行

25

30 *f* *p* *crescendo* 같은음 사용

34 *f*

38 (a'섹션) *f* *p*

스케르초 a색션의 마디11에서 F장조로 전조한 것과 다르게 a' 색션은 원조인 D단조를 전체적으로 유지하며 진행된다. 마디55의 두 번째 박까지는 a색션과 동일하게 전개되다가 변화가 마디55의 세 번째 박자에서 변화를 보인다. a색션에서 F장조 V도인 G5-E6의 더블스탑이 사용된 것과 다르게, 마디55의 세 번째 박자에서는 원조인 D단조의 V도인 E5-C#6 더블스탑으로 이동하게 된다. 두 번째 박자의 상성부 G6 음이 C#6로 감5도 하행 도약 진행 하면서 원조인 D단조를 더욱 극적이고 확고하게 만들어준다. 그리고 마디60부터 시작되는 종지에서는 V-I의 조성적인 진행을 보이며 트리오 부분의 조성이자 원조의 3도 관계조인 Bb 장조로 연결된다(악보IV-28).

<악보IV-28> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 2악장, 마디53-61

53 [A]a' D단조 *f*

55 *sempre f* 감5도 도약 하행하여 원조 유지 *p*

58 *Vii7/V* *V* *sempre f* *I* *sempre f*

2.1.2. 트리오(Trio)

트리오라고 명시되어 있지는 않지만, 이 섹션의 끝에 스케르초 ‘다 카포 알 피네’(Scherzo da capo al fine)라는 표기와 마디62부터의 조성, 템포의 변화는 이 부분이 전형적인 트리오 섹션임을 암시한다. 스케르초의 3도 관계조인 B♭ 장조로 시작된 트리오 섹션에서 레거는 ‘포코 메노 모쏘(*poco meno mosso*)’를 표기하여 스케르초보다 느린 템포로 연주할 것을 지시하였다. 또한 트리오 섹션은 여러 면에서 앞 섹션과 대조된다. 밝고 가벼운 스케르초 분위기와는 다른 에스프레시보(*espressivo*)라는 지시어 사용, *p*의 다이내믹, 그리고 슬러가 한 마디씩 연결됨에 따라 부드러운 춤곡의 분위기가 구현된다(악보IV-29).

<악보IV-29> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 2악장, 마디62-91: 트리오

트리오 B♭장조

62 *Poco meno mosso* *espressivo* *(a tempo)* *p* *f* *espressivo*

68 *rit.* *p* *mf* *a tempo* *d* 섹션 *같은 음*

74 *p* *f* *e crescendo* *반음계 상행* *공통음*

79 *ritardando* *f* *c'* 섹션 *a tempo* *sempre espressivo* *p* *f*

85 *sempre ritardando* *p* *pp* *Scherzo da capo al fine*

2.2. 템포

18세기의 음악가 크반츠는 비바체를 ‘생기 있고 매우 가벼우며 세련되게 끊는, 또한 매우 짧은 활 쓰기를 사용하는 것’으로 정의한다.¹⁰⁶⁾ 그리고 이 시기에 비바체는 라르고(*Largo*)와 알레그로 사이의 템포로 여겨졌으며 이는 현재의 일반적인 인식보다 상대적으로 느린 템포였던 것으로 추측되는데, 이것은 레오폴트 모차르트(Leopold Mozart)의 “..[생략]...비바체는 ‘재빠른(quick)’과 ‘느린(slow)’의 중간이다.”라는 언급으로 뒷받침된다.

반면, 19세기의 ‘비바체’는 템포를 뜻하기보다 분위기를 의미하는 것으로 자주 사용되었다. 예를 들어 베토벤은 <교향곡 1번>의 두 악장에 알레그로 몰토 비바체(*Allegro molto e vivace*)라는 지시어를 기입하는 등 비바체를 수식적인 역할로 사용하였고, 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)도 빠른 템포를 지시하는 것이 아닌, 더욱 쾌활한 연주를 위한 지시어로 사용하였다.¹⁰⁷⁾ 즉, 19세기에 비바체는 템포를 지시하기 보다는 ‘쾌활한’ 분위기를 위해 사용된 것이며, 이를 구현하기 위해 18세기보다 빠른 템포가 채택되었을 것이라 추측할 수 있다.

그렇다면 함께 표기된 ‘스케르초’의 템포에 대하여 알아볼 필요가 있다. ‘스케르초’는 베토벤 이후부터 다악장 중 ‘미뉴에트(minuet)’의 악장을 대체하기 위해 사용되었다. 우아한 궁중 춤곡이었던 미뉴에트와 달리 스케르초는 ‘농담(joke)’이라는 원어의 뜻처럼 익살스러운 이미지를 가지고 있다. 베토벤은 자신의 스케르초를 빠르고 유머스러운 악장으로 표현하거나 카프리시(기상곡)와 같은 성격으로 작곡하였고,¹⁰⁸⁾ 그의 <9

106) Cyr, 『바로크 음악 연주하기』, 양승열 번역, p. 41.

107) Fallows David, “Vivace”, *Grove Music Online*, 2001(2020.03.18.접속).

108) Tilden A Russell and Hugh Macdonald. “Scherzo”, *Grove Music Online*,

번 교향곡 “합창”(1824) 중 스케르초 악장인 2악장(*Molto Vivace*)에는 ♩=116의 메트로놈 수치로 템포를 표기해 놓았는데, 이러한 점들을 통해 당시의 스케르초와 비바체의 템포를 추측할 수 있다.

레거의 소나타 7번 2악장에 적힌 ‘비바체(스케르초)’라는 단어는 정확한 템포만을 의미한다고 보기는 어렵다. 더불어 레거의 음악이 지닌 시대적 복합성을 고려했을 때, 이 악장의 템포는 다양하게 해석될 수 있다. 바로크 시대적 해석으로 접근한다면, 다음 장에서 자세히 다룰 바흐와의 유사성이 그 근거가 될 것이다. 2악장 스케르초의 주제가 바흐의 미뉴에트 D단조 선율과 유사한 진행을 보인다는 점과 ‘미뉴에트와 트리오’의 구조를 갖는다는 분석에 근거한다면, 이 악장을 알레그로보다 느린 템포의 궁중 춤곡 풍으로 해석할 수 있을 것이다. 반면, 고전주의 이후의 입장에서 본다면, 레거가 표기한 ‘스케르초’ 그 자체와 바로크보다 진보적인 어휘들을 근거 삼아 이 악장을 ‘쾌활하고 익살스러운’ 곡의 느낌을 갖는 빠른 템포로 해석할 수 있을 것이다.

2001(2020.02.18. 접속); <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024827>.

2.3. 바흐 선율의 구조적, 진행적 차용

1악장과 마찬가지로 2악장의 주제선율도 바흐의 미뉴에트 선율과 유사한 모습을 보인다. 모티브를 직접적으로 차용한 것은 아니지만, 두 곡 모두 3/4의 춤곡 풍이라는 점과 한 마디의 하이퍼비트를 가지며 마디1부터 마디4까지 하나의 하이퍼메저가 된다는 점, 그리고 D단조의 조성으로 첫 두 마디 동안 으뜸화음(D)이 지속되고 세 번째 마디에서 화성을 바꿨다가 네 번째 마디에서 다시 으뜸화음으로 회귀하는 점에서 공통점을 찾을 수 있다. 아래에 제시된 <악보IV-30>의 두 개의 악보를 살펴보면, 첫 두 마디의 리듬은 완전히 동일하며 첫 마디의 선율의 진행 방향도 바흐의 선율을 전위시킨 형태로 구성한다.

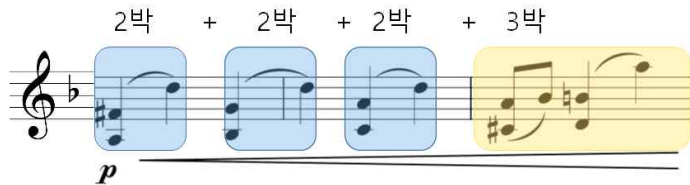
<악보IV-30> A: 레거 소나타 Op. 91, 7번, 2악장, 마디1-4

B: 바흐 A단조 미뉴에트 BWV Anhang 132 마디1-4

2.4. 헤미올라(Hemiola) 사용과 이명동음 전조

2악장에서 나타나는 리듬적 특징은 헤미올라의 사용이다. <악보 IV-31>에서 헤미올라는 중간에 삽입된 8분음표 두 개로 인하여 2+2+2+3의 패턴으로 진행되고, <악보IV-32>는 2+2+3+4박의 패턴을 가지는데 중간에 삽입된 쉼표로 인하여 박절이 모호하게 진행된다.

<악보IV-31> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 2악장, 마디27-29



<악보IV-32> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 2악장, 마디90-93



레거는 1악장과 마찬가지로 2악장에서도 이명동음을 이용한 전조를 사용한다. 아래의 <악보IV-33>은 다른 조성 안에 있던 멜로디를 이명동음을 통해서 같은 화성으로 연결하는 과정을 제시한 것이다. 마디 12-16(A)에서는 B♭ 장조 조서에서 하행 진행되던 선율이 마디15의 강박인 A♭3에 도착하며 C단조의 이끄림화음인 vii7화음으로 연결되다가 F장조로 전조된다. 마디56-60(B)에서는 (A)와 동일한 모티브가 G단조의 조성에서 진행되다가 마디62의 G♯3에 도착하며, 마찬가지로 A단조의 이끄림화음인 vii7화음으로 연결되어 원조인 D단조로 이동한다. 여기서 A♭3과 G♯3은 이명동음이며, 마디15와 마디59에서 모두 펼쳐진 감7화음의 형태로 동일한 성질의 화음이 연주된다. 이렇듯 같은 음으로 구성되었지만 다른 조성을 가진 이 마디들은 다른 조성으로 이동하는 경과구 역할을 하게 된다.

<악보IV-33> 레거 소나타 Op. 91, 7번

A: 2악장, 마디12-16 B: 2악장, 마디56-60

The image displays a musical score analysis for Beethoven's Sonata Op. 91, 7th movement. It features two staves, A and B, with measures 12-16 and 56-60 respectively. Staff A is in B♭ major (V7/Bb) and Staff B is in G minor (V7/g). A blue box highlights the transition in both staves. In staff A, a blue circle marks the note A♭ (3rd line) in measure 15, labeled 'Ab = G#'. To its right, a green box contains 'vii/c' and an orange box contains 'F 장조'. In staff B, a blue circle marks the note G♯ (3rd line) in measure 59, labeled 'vii/a' and 'D 단조'. Below the staves, a box shows the chord equivalence: B♭ major (vii/c) equals G minor (vii/a).

3. 3악장 Grave (Chaconne)

3.1. 구조적 분석

레거의 소나타 7번 마지막 악장인 샤콘느는 그의 Op. 91의 소나타들 중 유일한 변주 형태의 악장으로, 바흐의 <파르티타 2번>의 샤콘느를 연상시킬 정도로 바로크적인 구조로 짜여있으며 다른 악장들에 비해 전통적인 음악어법에 무게를 둔 것으로 보인다. 수잔 포프는 이 3악장에 관해 “샤콘느의 원본에는 템포를 ‘*Largo*’의 템포 표기와 함께 빨간 잉크로 ‘*Non Kratzioso*’라고 쓰여 있다”고 언급하는데,¹⁰⁹⁾ 이 용어는 독일어로 ‘급는다’는 표현인 *Kratz*와 이탈리아어의 ‘예쁘다’는 표현인 *Grazioso*의 합성어로 보인다. 일견 전혀 어울리지 않아 보이는 두 개의 단어를 재치있게 합성해 놓은 것이다. 더불어 포프는 다음과 같이 덧붙인다.

“전통적인 형식과 탄탄한 구조 안에서 이루어지는 난이도 높은 두 옥타브 아르페지오, 더블스탑, 익숙한 화성에 더해진 반음계적 조성 변화, 그리고 다이내믹의 끝없는 변화에도 불구하고 이 곡을 아름다우면서도 음악적으로 설득력 있게 연주해야 한다.”¹¹⁰⁾

레거의 샤콘느는 전체적인 틀에서 바흐와 많은 유사점을 가지고 있지만, 동시에 몇몇 분명한 차이점들을 통해 바흐의 작품과 변별된다. 바

109) 이 표기는 출판된 악보에는 누락되어 있다. 포프는 이에 관해 “출판과정에서 실수로 빠졌거나 의도적으로 생략된 것으로 생각된다”고 설명한다. Popp, *Max Reger-Werk statt Leben*, p. 231.

110) *Ibid.*

호의 샤콘느에서는 주제의 화성 진행이 유지된 채 여러 형태의 선율적 변주가 이어지지만, 레거의 샤콘느에서는 대부분 변주마다의 상성부 주제선율이 약간씩 변형되어 재현된다. 선율이 반복되는 것은 오히려 바흐보다 이전의 작품의 특징에 가까우며 이는 레거가 과거의 전통에 한층 더 가까이 접근하려 했음을 보여주는 단적인 예다.

레거의 샤콘느 악장은 주제와 열일곱 개의 변주, 그리고 코다로 이루어져 있으며, 이들은 바흐와 마찬가지로 여덟 마디의 일정한 길이로 구성되어 있다. 그러나 레거의 샤콘느는 서른 두 개의 변주로 이루어진 바흐의 샤콘느보다 절반 정도로 축소된 형태이고, 바흐의 것이 각 변주들 사이에 명확한 지시어나 어떠한 구분이 없는 반면, 레거의 샤콘느는 각 변주의 시작에 *a tempo*를, 종지에 *rit.*와 *dim.*를 지시하여 템포와 다이내믹을 통해 프레이즈의 확실한 구분을 두었다. 이러한 점들을 미루어 볼 때, 악장 구조에 관한 레거의 구상이 템포의 주기적 변화를 통해 드러난다고 할 수 있다.

3악장에서 레거는 상당히 계획적이고 수학적인 방식으로 변주곡들을 배치한다. 이러한 측면은 각 변주들이 각각 다이내믹과 음형의 대조를 이룬다는 점에서 나타난다(표IV-6).

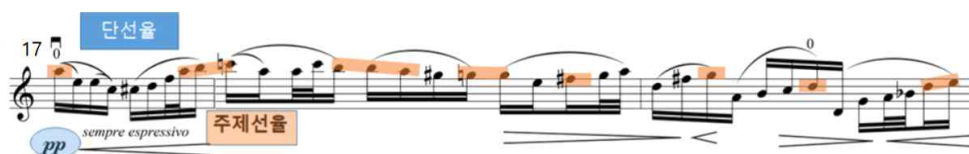
[표IV-6] 3악장 구조와 음형적 특징¹¹¹⁾

	다이 내믹	음형적 특징
주제(1-8)	<i>f</i>	대위적 텍스처
변주1(9-16)	<i>f</i>	대위적 텍스처-내성부로 시작
2(17-24)	<i>pp</i>	단선율 수평적 음형
3(25-32)	<i>f</i>	6도 음정과 옥타브의 교차 수직적음형
4(33-40)	<i>ppp</i>	셋잇단음표 · 반음계 -수평적음형
5(41-48)	<i>mf</i>	6도, 3도 더블스탑 병진행 · 스타카토 수직적 음형
6(49-56)	<i>f</i>	4성부 화음과 단선율 하행 장식적 선율
7(57-64)	<i>pp</i>	2성부 대위적 텍스처
8(65-72)	<i>f</i>	3도와 6도 병행과+베이스 수직적 음형,스타카토-변주5의 리듬분할
9(73-80)	<i>f</i>	4성부 화음과 단선율 상행 장식적 선율
10(81-88)	<i>pp</i>	2성부+수평적음형
11(주제 변형) (89-96)	<i>p</i>	대위적 텍스처
12(97-104)	<i>f</i>	대위적 텍스처-내성부로 시작
13(105-112)	<i>pp</i>	반음계진행으로 시작, 다성적
14(113-120)	<i>pp</i>	변주11의 알토성부로 시작
15(121-128)	<i>f</i>	티라타 · 수평적 장식적 선율
16(129-136)	<i>ff</i>	4성부화음과 6도 음정 -Bach Fuga차용
17(137-144)	<i>f</i>	단선율 하행 장식적 선율
Coda (주제) (145-152)	<i>subito</i> <i>pp</i>	대위적 텍스처

111) 이 장에서 샤콘느 악장의 마디 수 표기는 못갓춘마디까지 마디 수에 포함
한 베렌라이터(Bärenreiter) 출판사의 표기를 따른다.

앞선 [표IV-6]에서 확인할 수 있듯, 레거는 각각의 변주들 사이에 대조적인 다이내믹과 음형을 배치하여 분위기를 전환한다. 이러한 대조를 변주2와 변주3를 통하여 살펴보면, 변주2(악보IV-34)는 좁은 음역 안에서 단선율의 수평적인 음형과 *pp*의 다이내믹으로 연주되는 반면, 변주3(악보IV-35)은 6도와 분산된 옥타브가 번갈아 연주되며 두터운 텍스처를 가지며 *f*의 다이내믹으로 강하게 연주되어 확실한 대조를 구현한다.

<악보IV-34> 변주2(마디17-19)



<악보IV-35> 변주3(마디25-28)



이어서 연주되는 변주4(악보IV-36)와 변주5(악보IV-37)도 서로 상반된 모습을 보인다. 변주4는 앞선 변주3보다 조금 느려진 음가인 8분 셋잇단음표로 구성되었고, 셋잇단음표로 연주되는 반음계 선율은 좁은 음역에서 *ppp*로 여리게 흘러가며 수평적인 음형을 형성한다. 이후에 변주5는 변주4와 달리 16분음표로 구성된 더블스탑이 스타카토로 짧게 연주되며 수직적 음형을 만들어낸다. 또한 변주4에는 에스프레시보(*espressivo*), 변주5에는 레지에리시모(*leggierissimo*)라는 지시어로 인하여 분위기의 확연한 전환이 유발된다. 바흐와 그 이전 시대의 샤콘느가 특정한 무드의 변주를 두 개 이상 나란히 배치하여 그 분위기를 어느 정도 유지하려는 경향을 보였던 것에 반해, 각각의 변주곡이 갑작스러운 대조를 보이는 것도 레거가 즐겨 사용한 특징 중 하나다.

<악보IV-36> 변주4(마디33-36)



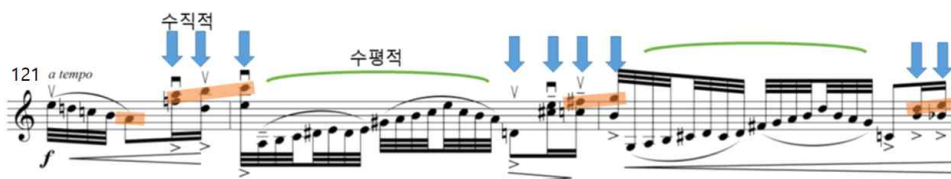
<악보IV-37> 변주5(마디41-43)



앞서 필자는 수직적인 음형을 갖는 변주4와 수평적인 음형을 갖는 변주5가 대조를 이룬다고 설명하였다. 하지만 이러한 수평적, 수직적 음형의 대조가 한 변주 안에서 다 표현되는 부분도 있다. 변주15(악보

IV-38)에서 레거는 단선율의 빠른 진행과 엑센트를 동반한 더블스탐을 번갈아 사용하여 수평적인 음형과 수직적인 음형의 대조를 한 번에 보여주고 있다(악보IV-38).

<악보IV-38> 변주15(마디121-123)



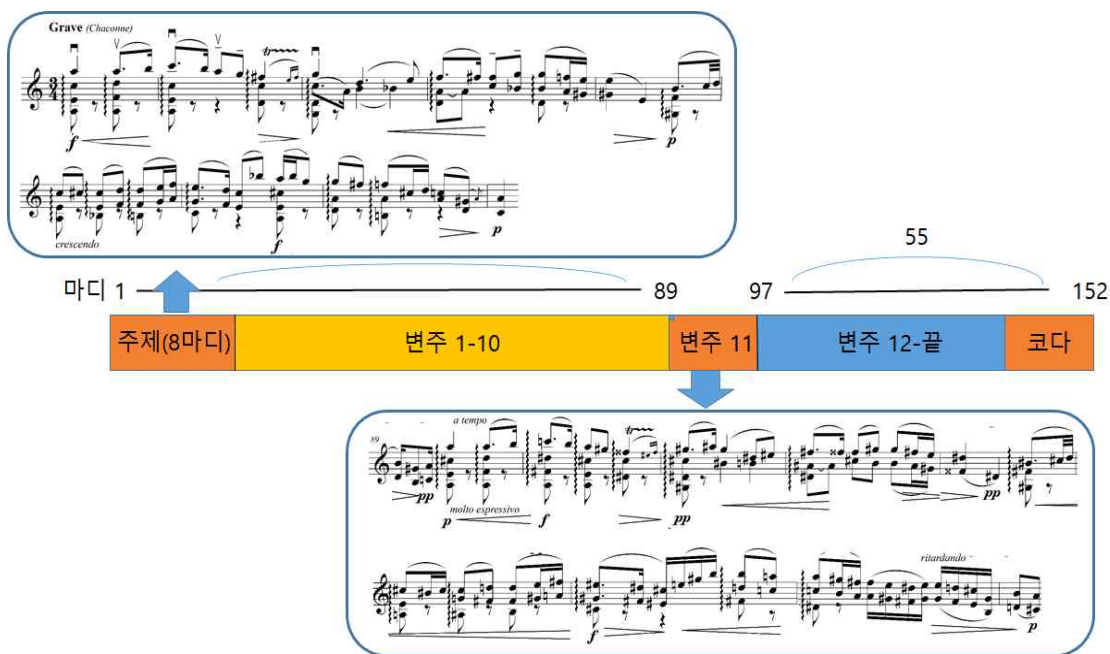
3악장 샤콘느의 끝부분(*Coda*)에서는 다시 주제가 대조적인 다이내믹으로 재등장한다. 마디1에서 처음에 *f*로 제시되던 주제는 코다에서 *subito pp*로 돌변한다. 바로 전 변주의 끝이 *ff*였다는 점을 감안하면 이 다이내믹의 변화는 이 악장에서 가장 선명한 대조라고 할 수 있다. 그러나 첫 마디의 *pp*는 짧은 시간 안에 급격히 *f*까지 발전되고, 이는 마디 146에서 빠른 *dim.*를 통해 *p*로 전환되었다가 다시 마디149부터 폭넓은 *cresc.*를 사용하여 세 마디 동안 *fff*까지 음량을 확장시키며 급격한 다이내믹 변화를 보여준다.

<악보IV-39> 코다(마디145-153)

극적인 다이내믹의 대조

레거가 샤콘느 악장을 수학적이고 계획적으로 구성했다는 점은 주제가 배치되는 방식에서 드러난다. 여덟 마디 길이의 주제는 처음과 변주11, 그리고 마지막 코다에 배치되었는데, [표IV-7]를 살펴보면 변주 11에 등장한 주제를 기준으로 전반부는 89마디, 후반부는 55마디 길이를 가지고 구성된다. $55/89=0.618$ 인 이른바 황금분할(golden section)¹¹²⁾의 비율로 이루어진 것이다.

[표IV-7] 3악장 샤콘느의 주제 배치에 따른 황금분할 구조



112) 황금분할은(Golden number [golden section])은 1:1.618의 균등하지 않은 분할로, 수학에서는 ‘극단적인 평균비율의 분할’(division in extreme and mean ratio)이라고 칭한다. 황금분할은 자연적인 현상이나 만들어진 형제에도 사용되며, 건축, 예술, 조각 그리고 음악에서도 적용 사례를 찾을 수 있다. (Ruth Tatlow, "Golden number," *Grove Music Online*, 2001(2020.01.09 접속); <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049579>)

일찍이 부터 작곡가들은 황금 분할을 자신의 곡에 적용해왔다. 수학자 푸츠(John F. Putz)는 <모차르트 소나타 1번> 1악장을 살펴보면, 38마디로 이루어진 제시부와 62마디로 이루어진 전개부의 비율이 “황금 분할에 근거하고 있다”고 언급했다.¹¹³⁾ 또한, 1978년에 수학자 헤이락(Derek Haylock)은 베토벤 <교향곡 5번>에서 마디 수의 계산을 통해 황금 분할을 찾아냈고, 첫 다섯 마디의 주제 모티브가 다시 나타나는 시점이 비율상 정확하게 0.618이 되는 시점이라고 설명하였다.¹¹⁴⁾ 이것은 표를 보면 쉽게 이해할 수 있다(표IV-8).

[표IV-8] 베토벤 <교향곡 5번>의 황금분할.



레거가 명시한 기록은 없으나 샤콘느에서 첫 주제가 다시 나타나는 시점이 황금분할 시점이라는 점은 계획적으로 의도한 것으로 여겨진다.

113) John Putz, "The Golden Section and the Piano Sonatas of Mozart." *Mathematics Magazine* 68, no. 4 (1995): 275-282. Angelica Frey, "Five Classical Pieces with the Golden Ratio", Cmuse, 2015(2020.01.10.접속);

<https://www.cmuse.org/classical-pieces-with-the-golden-ratio/>에서 재인용.

114) Angelica Frey, "Five Classical Pieces with the Golden Ratio", Cmuse, 2015. D. Peter U. Gergakos/ sbcc.edu.([표IV-8]도 동일한 사이트에서 인용)

3.2. 템포

3악장에 표기된 템포 지시어인 그라베(*Grave*)는 원어로 ‘신중하게’라는 뜻을 가지고 있다. 그라베에 관해 초기의 퍼셀(Henry Purcell, 1659-1695)은 “느린 악장이란 의미 외엔 아무것도 보여주지 않는다(import nothing but a very slow movement)”고 말했고, 코렐리도 그라베를 대부분 느린 악장에만 사용하였다. 당시 음악이론가들도 그라베의 템포에 대해 일관적인 정의를 내놓지 않았으며, 그라베는 아다지오의 대체 지시어로 여겨지거나 18세기에는 안단테와 동일한 의미로 사용되기도 했다.¹¹⁵⁾ 한편 크반츠는 ‘천천히 그리고 ‘우울한 느낌이 들도록’¹¹⁶⁾이라고 정의하였다.

그렇다면 샤콘느(*Chaconne*)의 템포는 어떻게 정의될 수 있을 것인가? 16세기에 라틴아메리카의 3박자 춤곡에서 유래한 샤콘느는 바로크 시대에 자주 사용되는 형식이었다.¹¹⁷⁾ 바로크의 샤콘느에 대하여 크반츠는 ‘위엄있게 연주할 것’¹¹⁸⁾이라며 그 분위기를 언급하였고, 프랑스의 프레용-퐁생(Freillon-Poncein)은 “빠른 3박이나 느린 1박으로 박자 짓기를 할 수 있음”¹¹⁹⁾이라며 템포에 대하여 정의하였다. 즉 느린 춤곡

115) David Fallows, “Grave”, *Grove Music Online*, 2001(2020.03.18. 접속);

<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011657>

116) Cyr, 『바로크 음악 연주하기』, 양승열 번역, p. 41.

117) Jane Bellingham, “chaconne” *The Oxford Companion to Music*:

(2020.03.10. 접속); <http://lps3.www.oxfordreference.com.libproxy.snu.ac.kr/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-1262>.

118) Johann Joachim Quantz, *On playing the flute* (1752), p. 291. Cyr, 『바로크 음악 연주하기』, 양승열 번역, p. 43에서 재인용.

119) Freillon-Poncein, *la véritable manière de apprendre a jouer en perfection du hautbois, de la flûte et du flageolet*(1700), pp. 54-58. Cyr,

이자 그라베의 템포를 가진 레거의 샤콘느 악장은 ‘느린 1박자로 짓기가 가능하며 위엄 있는’ 템포로 연주되어야 한다.

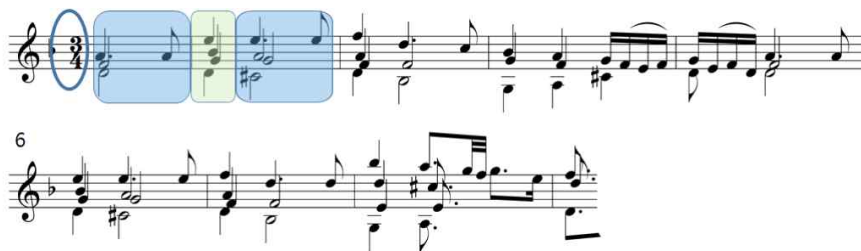
『바로크 음악 연주하기』, 양승열 번역, p. 43에서 재인용.

3.3. 바로크적인 요소

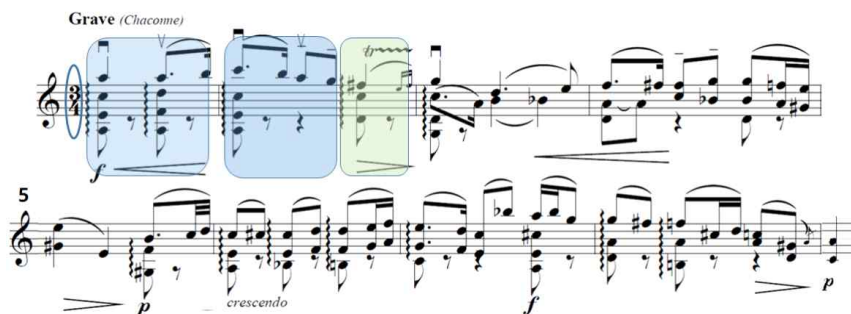
3.3.1. 바흐 선율과 구조의 차용

레거의 소나타 7번 3악장은 바흐의 <파르티타 2번>의 샤콘느와 여러 측면에서 유사성을 보인다. 앞서 살펴본 1악장과 2악장의 주제 선율에서와 같이 3악장의 주제 또한 바흐의 선율과 상당히 닮아있다. 두 작품 모두 3/4박자의 여덟 마디 길이로 구성되어 있고 4성부의 두터운 다성적 텍스처로 이루어져 있으며 두 박자의 못갓춘마디로 시작한다. 그러나 바흐의 작품(악보IV-40)은 못갓춘마디 이후 1박+2박의 패턴이 유지되며 두 번째 박에 강세를 주는 반면, 레거의 작품(악보IV-41)은 2박+1박의 패턴으로 변화를 주었고 30여 개의 변주를 가진 바흐의 작품보다 절반가량 축소된 열일곱 개의 변주들로 구성된다.

<악보IV-40> 바흐 파르티타 2번, 4악장, 마디1-8



<악보IV-41> 레거 소나타 Op. 91, 7번, 3악장, 마디1-8



변주16(악보IV-42)은 바흐의 평균율 클라비어 2번의 단조 푸가 <Bach Fugue No. 2 C Minor BWV 847>를 연상시킨다. 먼저 바흐의 작품(B)을 보면 반음 아래 보조음을 포함하며 16분음표 리듬으로 이루어진 음형A와 8분음표 리듬의 두 음으로 구성된 음형B가 존재한다. 여기서 바흐는 음형A를 소프라노와 테너에, 음형B를 베이스 성부에 등장시키며 동시에 다성적이고 대위적으로 연주되도록 배치하고, 이 배치 자체를 하나의 패턴처럼 만들어 점차 상행하는 구조로서 진행시킨다. 레거의 변주16(A)도 바흐에서와 같은 음형A와 B가 합쳐진 패턴으로 등장하며 상행 진행한다. 그러나 레거는 바흐의 리듬 패턴을 두 배 빠른 음가로 변형시켜 적용하였으며 푸가 기법을 사용하지 않고 4성부 화음을 동시에 등장시키기 때문에 그 구조는 바흐의 작품보다 단순하다. 바흐의 작품에서 두 성부가 함께 연주되면서 3도 음정으로 들리던 음형A는 레거의 작품에서 6도 음정으로 진행되고, 음형B 또한 짝 찬 텍스처로 연주된다.

<악보IV-42> A: 레거 소나타 Op. 91, 3악장, 마디129-131

B: 바흐 푸가 No.2 C단조 BWV 847, 마디17-19

3.3.2. 대위적 텍스처

레거는 대위적 기법을 즐겨 사용하던 작곡가로서, 한 악장 전체를 대위적 기법으로 작곡하기도 하고, 대위적으로 구성된 부분을 악장의 일부에 포함시키기도 하였다. 대위는 “규칙체계에 따라 동시에 울리는 선율들의 조합¹²⁰⁾”이라는 뜻으로, 넓은 의미로는 여러 성부의 음들이 독립성을 가지고 동시에 울리는 것이고, 좁은 의미로는 여러 성부들이 푸가와 같이 규칙 안에서 함께 연주되는 형태이다.¹²¹⁾

레거의 <무반주 바이올린 소나타 Op. 91>의 소나타 7번에 포함된 세 악장 전체가 넓은 의미에서 다성적인 텍스처를 보이고 있지만 대위적 텍스처는 주로 3악장에서 나타난다. 1악장에서 대위적 텍스처는 짧은 길이 동안만 드물게 사용되고, 2악장에서는 춤곡 특성상 대위적 텍스처를 발견하기 어렵다. 본 장에서는 위에 언급한 “규칙 체계에 따라 동시에 울리는 선율들의 조합”이라는 개념 안에서 대위적 텍스처를 집중적으로 조망해보고자 한다. 앞서 구조적 분석에서 살펴보았듯이 주제와 열일곱 개의 변주, 그리고 코다의 구조로 이루어진 레거의 샤콘느는 처음에 제시된 주제가 곡의 마지막 코다에서 다시 연주되는 수미상관의 구조를 갖는다. 그리고 열일곱 개의 변주들은 각기 다른 음형을 가지고 있는데, 대위적인 텍스처를 가진 부분들은 첫 여덟 마디의 주제와 변주1, 변주7, 변주11, 변주12, 그리고 마지막 코다이며 이들은 곡 전반에 고르게 분포되어 전체적으로 통일된 느낌을 준다. 이 중 변주7을 제외한 나머지

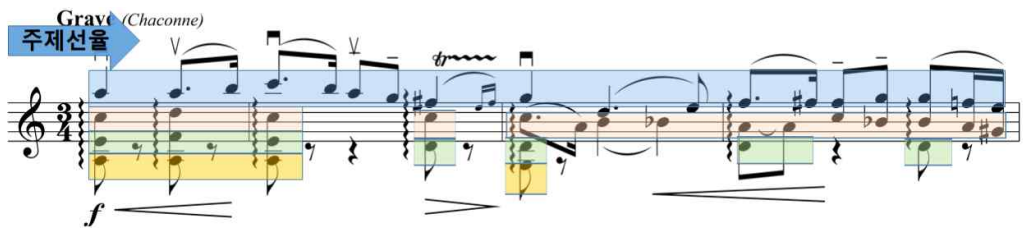
120) Klaus-Jürgen Sachs, “Counterpoint”, *Grove Music Online*. 서정은, “20세기 음악에 나타난 대위적 텍스처의 양상들(I)”, 『서양음악학』 제10-2호, p. 99에서 재인용.

121) *Ibid.*, p. 100.

변주들은 최상성부에 주제 선율이 위치한 구조이며 기본적으로 비슷한 틀을 가지고 약간씩 변형되어 전개된다.

3악장의 주제 선율은 소프라노 성부에 위치하며, 4성부가 채워진 형태로 이루어져 마치 호모포닉한 것처럼 보이기도 한다. 하지만 악장을 시작하는 첫 박이 넓은 음역의 4성부 화음일 뿐, 곧바로 이어지는 최상성부의 주요 선율과 독립적인 내성부, 베이스 성부는 탄탄하게 결합된 대위적 구조로 연결된다. 내성부는 마디3의 세 번째 박에서처럼 종종 반음계 진행을 하면서 주요 선율과 불협화적 울림을 만들며 곡에 긴장감을 더하고 베이스 성부는 화성의 진행을 담당한다(악보IV-43).

<악보IV-43> 주제 선율(마디1-4)



변주1은 주제의 변형으로 주제와 마찬가지로 대위적 다성음악의 형태로 진행된다. 그러나 주로 온음계적으로 나타나던 주제와 달리 변주1의 내성부는 처음부터 반음계로 상행진행되며, 최상성부에 위치한 주제 선율도 16분음표 리듬으로 세분화되어 원 주제를 화려하게 변형하며 확장한다. 또한 8분음표 리듬이 주를 이루었던 주제와 달리 변주1은 전반적으로 16분음표, 때로는 32분음표의 장식적 부분을 포함하여 대위적 다성음악에 선율적 느낌을 더해준다(악보IV-44).

<악보IV-44> 변주1(마디9-11)

주제의 리듬 세분화와 확장

9

p

f

f

내성부 반음계 상행진행

변주7(악보IV-45)은 샤콘느 악장의 변주 중 대위적 성격이 가장 두드러지는 변주이다. 이 변주에서는 4성부가 아닌 두 개의 성부가 처음부터 독립적으로 진행된다. 앞선 대위적 변주들에서는 주제선율의 리듬이 활발히 진행되고 대위선율들은 보조적인 역할을 하였다면, 변주7에서는 대위 선율이 주제선율보다 빠른 음가로 움직인다. 대위 선율의 음형은 연속적인 16분음표 진행이며 변주1보다 32분음표도 더욱 자주 등장하는데, 이러한 선율진행은 좁은 음역대 안에서 수평적 구조로 움직이며 이전의 변주들과는 다른 분위기를 연출한다(악보IV-45).

<악보IV-45> 변주7(마디57-64)

주제선율

대위적 선율

a tempo

espressivo

p

pp

주제(마디1-8)가 재등장하는 변주11(악보IV-46)에는 주제와 동일한 4성부의 다성적이고 대위적 텍스처에 반음계적 진행을 통한 화성적인 색채가 더해졌다. 또한 변주1이 주제의 확장과 같이 연결된 것과 같은 맥락으로 변주12도 마치 변주11의 확장처럼 연출된다. 이때 변주12의 도입부의 최상성부에는 주제 선율 대신에 내성부가 변형되어 배치되었는데 이는 변주가 중간부터 시작하는 것 같은 효과를 주며 이는 곧 마디98에서 주요 선율이 내재된 16분음표의 진행으로 연결되며 다시 원래의 자리인 상성부로 돌아간다(악보IV-46).

<악보IV-46> 변주11-변주12(마디89-100)

주제의 재현
a tempo

반음계적 진행 더해짐

11변주

pp

p

molto espressivo

f

pp

93

96

ritardando

a tempo

주제선율 생략

12변주

p

f

99

코다(악보IV-47)에서의 주제의 재등장은 이 악장의 수미상관을 이루며 악장 전체의 통일감을 준다. 코다는 주제와 동일한 4성부 화음과 대위적 텍스처로 구성되지만 반면, 주제와 다른 다이내믹과 화성이 적용되어 변화를 주었다. *pp* 로 조용하게 시작한 코다는 두 박자 동안의 급격한 *cresc.*를 통하여 *f*로 발전하고 이때 두 번째 마디의 강박에서는 주제의 화음이 감7화음으로 변형되어 등장한다. 이러한 급격한 다이내믹의 변화와 감7화음을 *f*로 강조하여 연주함으로써 레거는 3악장의 끝까지 긴장감을 준다(악보IV-47).

<악보IV-47> 코다(마디145-148)

감7화음 강조

다이내믹의 급격한 변화

3.3.3. 장식적인 요소들

3악장에는 1악장과 2악장에 비하여 다양한 바로크의 장식적인 요소들이 등장한다. 대표적인 예로, 화성적 리듬을 담당하는 큰 골격을 장식하며 빠른 음가로 흐르는 듯 진행되는 ‘장식적 선율’과 순차적으로 상행 또는 하행하는 짧은 장식인 ‘슬라이드’, 그리고 슬라이드보다 조금 더 긴 형태인 ‘티라타’가 있다.

(1) 장식적 선율

이 작품에서는 3악장의 변주6, 변주9, 변주15, 변주17에 장식적 선율이 등장한다. 이때 각 변주들에서 서로 다른 음형으로 나타나는데, 변주6은 한 박자에서의 하행선율, 변주9는 1.5박자의 상행 선율, 변주15는 두 박자동안의 수평적 선율, 그리고 변주17은 한 박자 동안 64분음표의 13잇단음 선율로 구성된다. 변주6에서는 첫 4성부 화음에 슬러로 연결된 32분음표의 하행하는 장식적인 선율을 갖는다. 이 선율은 한 박자 안에서 빠른 스케일로 연주되어 넓은 음가로 진행되는 주제 선율을 장식하고 있다(악보IV-48).

<악보IV-48> 변주6(마디49-52)

변주9(악보IV-49)에서는 장식적 선율이 변주6과 같은 32분음표의 상행하는 음형으로 나타난다. 이때 앞선 변주보다 조금 더 길어진 박 동안 연주되며 조금 더 화려한 변주로 연출된다.

<악보IV-49> 변주9(마디73-76)



변주15(악보IV-50)에서는 앞선 두 변주들과 달리 좁은 음역대에서 머무는 변형된 음형으로 등장한다. 또한 길어도 두 박자로 확장되고, 마디123에서 *cresc.*와 함께 높은 음역대로 이동하여 더욱 화려함을 가미된다.

<악보IV-50> 변주15(마디121-125)



앞선 세 개의 변주를 통하여 점점 발전하던 흐름은 변주17(악보 IV-51)에서 가장 강하고 화려하게 나타난다. 변주17의 장식적 선율이 앞선 변주들에서 보다 길어지지는 않았지만, 한 박자 안에서 더 빨라진 64분음표 리듬의 음형이 13잇단음표의 표기와 함께 연주된다. 이때 주제 선율도 16분음표의 6도 음정으로 이루어진 분산된 아르페지오 형태로 구성되어 짙은 텍스처를 보여준다(악보IV-51).

<악보IV-51> 변주17(마디137-139)

짧아진 음가로 빨라진 장식적 선율

(2) 슬라이드와 티라타

1악장에서의 슬라이드는 주로 싱코페이션이라는 리듬적 특징과 동반되었지만 3악장에 나타나는 슬라이드는 특정한 형식을 갖지 않는다. 하행진행과 상행 진행이 모두 사용되고 연달아 연주되기도 한다(표 IV-9).

[표IV-9] 3악장에 사용된 슬라이드

마디	악보
21	
24	
56	
77	

3악장에는 1악장과 2악장에서 사용되지 않았던 티라타가 사용되었다. 변주15(악보IV-52)의 도입에서 32분음표의 하행하는 짧은 스케일의 티라타가 사용되었으며, 이것은 후에 이어지는 긴 장식적인 선율의 끝에 티라타를 모방한 음형으로 반복되어 나타난다.

<악보IV-52> 변주15의 슬라이드(마디121-123)



여기서 레거가 주로 사용한 티라타의 형태는 하행하는 네 개의 32분음표들로 이루어진 음형이다. 도입부에 티라타 이후에도 유사한 음형들이 연속적으로 등장하는데 마디125의 마지막 박부터 마디126의 첫 박까지 두 박자에 걸쳐 티라타가 등장한 후 두 번째 박과 세 번째 박에서는 티라타를 모방한 음형이 연주된다. 이때 3성부의 화음과 함께 상행 진행되는 이 구간에 *cresc.*도 적용되어 발전된다.

<악보IV-53> 변주15의 슬라이드(마디125-126)



3.4. 진보적 어휘

3.4.1. 무한선율 효과: 종지의 회피

3악장은 여덟 마디의 규칙적인 프레이즈를 가진 샤콘느의 특성상 1악장과 2악장에서 나타났던 무한 선율 효과, 즉 불규칙 음형의 연속성은 보이지 않는다. 하지만 이렇게 정확한 프레이즈를 가지고 있음에도 레거는 상대적으로 변주 마다 종지에서는 확고한 종지를 회피하는 모습을 보인다. 그는 변주들의 끝에 *ritardando*와 다음 변주에 *a tempo*를 두어 변주들 간의 구분을 명확하게 했지만 음악적으로는 A단조의 으뜸화음을 2전위 형태로 쓰거나, *p* 로 다이내믹을 줄이거나 아르페지오 형식으로 화음을 분산시켜 확고한 종지를 피하려 한다.

이러한 종지의 회피는 샤콘느의 마지막 변주인 코다에 도달해서야 비로소 확고한 형태로 귀결된다. 이러한 모습은 1악장에서도 봤던 형태이며 샤콘느의 마지막 종지에는 *dim.* 사용을 없애고 끝까지 충분한 음량을 유지하며 *rit.*의 사용과 함께 페르마타를 동반한 으뜸음으로 종지한다(악보IV-54). 레거가 곡의 큰 틀에는 확실한 종지를 배치하고 세부적인 화성적 종지는 확고함을 회피하며 연속적 연결 구간으로 배치한 것은 마치 바그너가 사용한 무한선율을 연상시키는 특징이다(악보IV-54).

<악보IV-54> 코다의 종지(마디150-153)

150

f

sempre ritardando

fff

으뜸음이 베이스에 위치한 +fff
확고한 종지를 보여줌

3.4.2. 박자의 혼동

3악장 주제부터 박자의 혼동(악보IV-55)이 등장한다. 3/4박자인 주제는 마디7의 세 번째 박에 예상치 못한 음의 도약, *f* 다이내믹, 그리고 화성(V/d)을 사용하여 화성적 엑센트를 만들고, 이로 인하여 두 박자 패턴이 형성된다. 그 후에 마디8의 첫 박까지 이어진 두 박자 패턴은 두 번째 박에서 다시 세 박자 패턴으로 돌아오지만, 세 박자 패턴의 시작이 강박이 아니므로 3/4박자와 어긋나며 박자의 혼동이 발생한다(악보 IV-55). 그리고 이러한 패턴은 변주들에서도 유사하게 반복된다.

<악보IV-55> 3악장, 마디5-8

5

3박 3박 2박 2박 3박

강박처럼 느껴짐

p

3.4.3. 조성의 모호성: 반음계 진행의 사용

3악장에 사용된 진보적인 조성 어휘는 주로 반음계 진행을 통해 조성을 모호하게 만드는 기법이다.

주제(마디1-8)의 재등장인 변주11(마디89-96)은 A단조였던 주제에 C#이 추가된 A장조로 시작한다. 마디89에서 레거는 내성부에서 반음계적 진행을 사용하고 연속적인 반음계적 화성 진행을 통해 하나의 조성에 자리 잡는 것을 피한다. 마디90의 상성부에서 다시 A단조로 돌아갈 것처럼 C#을 뺀 C#로 바꾸고 조성을 유지하려 한다. 그러나 부감7 화음을 포함한 화성적 진행은 이 부분을 색채적으로 보조하는 동시에 확고한 조성을 흐린다. 이후 상성부와 하성부가 반음계 하행 진행하며 조성도 G# 단조/장조인 반음계적 관계로 이동한다. 해결되지 않은 연속적 반음계를 통한 전조는 바그너 반음계주의의 영향을 받은 레거의 작곡 기법을 보여주는 부분이다(악보IV-56).

<악보IV-56> 변주11(마디89-93)

The musical score for Variation 11 (Measures 89-93) is presented in a single system. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Above the staff, there are three blue boxes labeled 'A장조' (A major) at measures 89, 90, and 91. A 'tempo' marking is placed above measure 89. Below the staff, a 'molto espressivo' marking is placed under measures 89 and 90. A green box labeled '페달 포인트' (Pedal Point) is positioned under measures 90 and 91. The piece starts with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking and ends with another 'pp' marking. The score illustrates a chromatic progression that shifts between A major and A minor, with a pedal point in the bass line.

<악보IV-57>는 변주14의 종지로서 반음계 하행 스케일을 *dim.*와 함께 사용하였다. 마디118에서 *f*로 연주되는 C#장조의 확고한 느낌은 한 박자 반이라는 짧은 길이 동안 *dim.*로 인하여 약해지고, 이후 *p*의 다이내믹의 반음계 하행 스케일로 인하여 조성도 희미해진다(악보 IV-57).

<악보IV-57> 변주14의 종지(마디118-120)

The musical score for measures 118-120 is shown in treble clef. Measure 118 begins with a forte (*f*) dynamic and a C# major triad. A blue arrow points to this measure with the text '확고한 C# 장조' (Firm C# major). The melody consists of eighth notes. In measure 119, the dynamic shifts to piano (*p*), and the melody continues with eighth notes. A yellow arrow points to this measure with the text 'p로 진행되는 반음계 하행스케일로 조성이 희미해짐' (The composition becomes faint as the chromatic descending scale progresses in piano). The melody in measure 119 is a descending chromatic scale. In measure 120, the melody continues with eighth notes, and the dynamic is marked *pp* (pianissimo). The word 'espressivo' is written above the staff in measure 119. A yellow arrow points to the end of the piece with the text 'ritardando'. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

V. 음원 분석과 연주자적 해석

앞서 분석한 바와 같이, 레거의 무반주 바이올린 소나타는 전통적인 음악어법에 무게를 둔 작품이지만 동시에 레거가 활동하던 시기의 진보적인 음악 요소들과 19세기의 바이올린 문헌들의 테크닉들이 함께 접목되며 시대적으로 복합적인 특징을 보인다. 이러한 복합성은 연주자들에게 난해함으로 다가올 수 있는데, 시대에 따라 음악적 요소들에 대한 해석과 인식에 차이가 있기 때문이다. 즉, 어느 시대적 특징에 무게를 두느냐에 따라 연주하는 방식은 다르게 적용할 수 있다.

본 장에서는 레거의 <무반주 바이올린 소나타 Op. 91, No. 7>에 대한 음원들을 분석하고 필자의 연주자적 해석을 제안하고자 한다. 먼저 ‘템포의 해석’에 대하여 살펴보고자 하는데, IV장에서 살펴본 템포의 시대적 해석을 음원들에서 어떠한 방식으로 구현하는지 악장별로 알아본다. 그리고 다음으로는 레거가 곡 전체의 3성부 이상 화음에 표기한 수직물결무늬 표기¹²²⁾에 대한 ‘화음 연주법’에 대해 연구한다. 이때 필자는 각 음원들을 분석하여 이 표기법에 대한 의견을 제시할 것이다. 그리고 마지막으로 레거가 사용한 바로크 시대의 ‘장식적인 요소들’에 대한 음원 분석과 연주자적 해석을 제안한다.

음원 분석을 위해 필자는 현재 존재하는 총 다섯 개의 <무반주 바이올린 소나타 Op. 91, No. 7> 음원 중 레거 작품에 대한 전문성, 즉 레거의 다른 작품 연주 여부, 전 악장 연주 여부, 레거 관련 이력을 고려하여 이탈리아의 바이올리니스트 비앙키, 독일의 바이올리니스트 마테와 에게브레히트의 음원을 선택했다.

122) 수직 물결무늬의 예시:



[표V-1] Op. 91의 음원 정보

연주자	출생지와 생몰년도	Op. 91전곡 녹음 여부	음원 정보	그 외의 레거 작품 음원
비앙키 (Luigi Alberto Bianchi)	이탈리아 1945- 2018	7번 녹음 (1992)	Dynamic CDS 10 (1992)	· The 3Viola Op. 131 DS4000(1977) · DM8008 재발매(2010)
마테 (Ulrike-Anima Mathé)	독일 b. 1964 ¹²³⁾	전곡 녹음 (1992)	Dorian recordings DSL-90915 (2009)	· Clarinet Quintet, Op. 146 BER 300643(2016)
		2, 4, 7번 녹음 (1993)	Dorian recordings DOR-90175 (1993)	
		1, 3, 5, 6번 녹음 (1995)	Dorian recordings DOR-90212 (1995)	
엘 베크 (Søren Elbæk)	덴마크 b. 1966	전곡 녹음 (1999)	Kontrapunkt 32300/01(1999)	
마카르스키 (Michelle Makarski)	미국	7번, 3악장 녹음(1997)	ECM 1587 (1997)	
에 게브레히트 (Renate Eggebrecht)	독일 b.1944	전곡 녹음 (1999)	Troubadisc TRO-CD 01416 (2000) reissued(2012)	1.Violin Sonata Op. 72 & Op. 139 TRO-CD 01413(1997) 2.Piano Quintet Op. 64 & Trio Op. 102 TRO-CD 01414(1997) 3. Quartet Op. 113 & Op. 133 TRO-CD 01415(1997) • Violin Sonata Op. 42 TRO-CD01422(2000) • Op. 131A& Chaconnes from Op. 42, Op. 91, Op. 117 RO-C01427(2012) • 7 Preludes and Fugues Op. 117 TRO-DCD 01425(2002)

123) 마테의 생년 정보는 2020년7월26일 필자와의 이메일을 통하여 취득함.

비앙키는 1977년에 레거의 비올라 작품 <The 3 Viola Suites Op. 131d>을 녹음하고, 1992년에 바이올린 소나타 Op. 91, No. 7을 녹음하여 이 두 개의 작품을 하나의 음원에 담았다. 그리고 같은 구성으로 여러 번에 걸쳐 CD로 재발매하였다.

마테는 레거의 음악을 즐겨 연주하던 피아니스트 제르킨(Rudolf Serkin, 1903-1991)을 통해 레거의 음악을 알게 되었고¹²⁴⁾ 1992년에 Op. 91의 전곡을 녹음한 후 1993년에 2번, 4번, 7번과 1995년에 1번, 3번, 5번, 6번을 다시 녹음 및 발매 하였다. 1992년에 녹음한 전곡은 2009년에 다른 앨범으로 다시 발매하였고, 그 외에 2016년에는 레거의 <클라리넷 쿤텟 Op. 146>의 음원을 다른 기획사를 통하여 발매한 기록이 있다.

에게브레히트는 레거 전문가라고 불릴 수 있을 만큼 다른 연주자들에 비해 다수의 레거 작품을 녹음한 연주자다. Op. 91의 전곡을 1999년에 녹음 후 2000년에 발매하였다. 그는 Op. 91이외에도 Op. 42, Op. 72, Op. 117, Op. 131A, Op. 139의 전곡 음원을 발매하였다. 1997년에는 볼륨 1, 2, 3의 시리즈로 레거의 작품을 발매하고, 실내악 작품들도 음원으로 다수 남겼다.

124) “Reger Violin Sonatas”, Gramophone Review(2020.07.05.접속); <https://www.gramophone.co.uk/review/reger-solo-violin-sonatas>.

1. 템포의 해석

앞서 IV장의 악장별 템포 분석에서 각 악장에 사용된 알레그로 에너지코(*Allegro energico*), 비바체(*Vivace*), 그라베(*Grave*)라는 템포 지시어들에 대한 시대적 해석을 알아보았다. 이 용어들은 바로크 시대에는 정확한 템포를 지시하기 보다는 그 곡의 분위기를 암시하는 수식적 의미로 사용되었고 시대가 흐를수록 템포에 대한 해석과 인식은 변화하여, 알레그로는 ‘점점 빠르게’ 비바체는 ‘빠르고 쾌활하게’ 연주되었다고 설명한 바 있다.

템포에 대한 이러한 시대적 해석의 차이는 연주자들의 아고직(*Agogic*) 적용에도 영향을 미친다. 아고직이란 어떠한 특정 음악적 프레임에 따라 ‘강조’가 생기는 것으로 넓은 의미에서 음악적인 표현을 위하여 연주자가 악보에 표기 되어있지 않은 템포의 변화, 즉 느려짐, 빨라짐, 루바토¹²⁵⁾를 갖거나, 또는 쉼, 엑센트 등을 적용시키는 것을 포함한다.¹²⁶⁾ 도닝턴(Robert Donington)은 자신의 저서인 『바로크 음악, 스타일과 연주법』에서 바로크 시대의 아고직에 대하여 다음과 같이 설명한다.

125) “정해진 템포와 관계없이 표현 효과를 위해 정해진 음표 길이를 빼앗으며 자발적인 분위기를 조성하는 관행”. Alison Latham, “Rubato,” *The Oxford Companion to Music*: Oxford University Press(2020.02.06.접속); <http://lps3.www.oxfordreference.com.libproxy.snu.ac.kr/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5796>.

126) “Agogic”, *The Oxford Dictionary of Music*, edited by Kennedy, Joyce, Michael Kennedy, and Tim Rutherford-Johnson: Oxford University Press, 2012(2020.02.01.접속); <http://lps3.www.oxfordreference.com.libproxy.snu.ac.kr/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-146>.

“...기계처럼 정박에 맞출 필요가 없이 맥박의 속도나 보폭으로 정해지며 유연성을 갖는다. 이렇게 정해진 템포는 랄렌타도(*rallentando*) 등의 구체적 템포 변화를 만드는 것은 아니지만, 화성의 진행과 베이스에 따라 듣는 사람이 알아채지 못할 정도로 느슨해지기도 하는 것이다. 즉, 종지에서는 미세하게 느려지고 다음 프레이즈가 시작하기 전에 약간의 쉼을 가지며, 화성의 진행상에서 종지를 할 경우 연주자도 함께 종지를 표현하는 것이다.¹²⁷⁾...(중략)... 바로크의 템포에 대한 법칙은 빠른 악장을 너무 빠르지 않게, 느린 악장을 너무 느리지 않게 연주하는 것이다.”¹²⁸⁾

이 설명에서 알 수 있듯이, 바로크 시대의 아고직은 바소콘티누오의 규칙적인 리듬 내에서 자연스럽게 연출되었다. 그러나 이와 다르게 19세기 음악에서는 더 자유롭고 폭넓게 이용되었다. 그 중 템포 루바토의 사용은 더 극적인 표현을 가능하게 하며 기존의 박자를 벗어나거나 특정한 음악적 분위기의 표현, 프레이징, 그리고 불협화음을 강조하기 위하여 사용되었다.¹²⁹⁾

본 장에서는 음원에서의 전체적인 템포와 아고직을 분석하여 해석의 차이를 알아보고 그것에 근거하여 필자의 연주적 견해도 제시하고자 한다.






127) Donington, *Baroque Music: Style and Performance*, pp. 20-21.

128) *Ibid.*, p. 28




129) Richard Hudson, "Rubato", *Grove Music Online*, 2001(2020.03.25.접속)

<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024039>.

[표V-2] V장 1절에서 사용된 표기들¹³⁰⁾

표기	의미
	빨라짐
	느려짐
	화성적 중지
	하이퍼비트
	반음계 하행진행

[표V-3] 그래프에 사용된 표기들¹³¹⁾

표기	의미
	비앙키의 음원
	마테의 음원
	에게브레히트의 음원
m. 숫자	마디(measure) 마디.박(ex; 1.4=마디1의 네 번째 박) 즉, 그래프의 x축은 마디수와 박을 뜻한다.
second	초 즉, 그래프의 y축은 해당구간의 소요시간으로 숫자가 클수록 느리게 연주함을 뜻함.
BPM	메트로놈 수치 즉, 3악장 분석 그래프에 쓰인 BPM은 각 변주의 평균적인 빠르기를 나타내며 숫자가 클수록 빠르게 연주함을 뜻함.

130) ‘빨라짐’과 ‘느려짐’의 화살표의 두께는 대략적인 정도의 차이를 나타낸다.

131) 이 그래프는 CHARM(The AHRC Research Centre for the History and Analysis Recorded Music)에서 제공해주는 음원 분석 프로그램인 소닉 비주얼라이저(Sonic Visualiser)를 이용하여 측정된 수치로 작성되었다.

1.1. 1악장: 알레그로 에너지코

알레그로 에너지코로 표기된 1악장의 대략적인 템포에 대하여 세 개의 음원에서는 공통적으로 안정적인 $\text{♩}=70\text{--}72$ 정도를 선택하였다. IV장에서 살펴보았듯이, 바로크 시대와 낭만주의 시대의 알레그로에 대한 템포의 인식에는 차이가 있었고, 베토벤을 포함한 낭만주의 작곡가들의 알레그로 에너지코를 살펴보았을 때 이 음원들에서 채택한 $\text{♩}=70$ 정도의 템포는 음악적 속도 개념에서 19세기 이후의 해석이 아닌 바로크의 해석에 가깝다고 할 수 있다. 하지만 세부적으로는 해석에 있어서 아고직에 차이를 보이며 이는 세 음원의 전체 연주시간에 [표V-4]와 같이 큰 차이를 만들었다. 본 장에서는 각 음원에서 선택한 대략적인 템포와 아고직을 제1주제와 제2주제를 중심으로 살펴보고자 한다.

[표V-4] 1악장 템포와 연주시간 비교

연주자	비앙키	마테	에게브레히트
연주시간	6:57	7:49	5:57

1.1.1. 제1주제

- 제1주제에 대한 템포의 해석: 비앙키

비앙키는 상대적으로 자유롭고 극적인 아고직을 가지며 짧은 시간 동안 다양한 템포의 변화를 보여준다. 그는 음형에 따라 다른 무게감과 속도, 시간적 여유를 부여하는 특징을 보이는데, 첫 4성부 화음은 무게 있게 연주하고 연결되는 16분음표 선율은 속도를 붙여 빨라진다. 그리고

그 후 8분음표들은 다시 여유 있게 연주한다(악보V-1). 그는 마디2의 마지막 박의 G#4, 즉 A단조의 이끄음을 강조하며 vii-i 진행으로의 해결을 극적으로 표현한다. 그러나 여기서 템포는 느려지지 않도록 유지하며, 다음 프레이즈로 넘어가기 전에 시간적 공간을 갖는 방식으로 프레이즈를 구분한다. 마디3의 세 번째 박부터 등장하는 16분음표의 상행 스케일에서는 앞선 템포보다 빠른 템포를 택하여 *accel.*을 하는데, 이것은 상행하는 16분음표의 연속적 등장이 3도에서 6도 더블스탑으로 확장되며 *cresc.*가 동반되는 것을 극적으로 표현한 것으로 보인다. 또한 이때 마디5의 강박인 E5+C#6 화음을 템포적 도착점으로 여긴 듯 이후의 이어지는 높은 음역에서의 8분음표들을 템포를 늦추어 무겁게 연주한다. 마디5에서 저음의 6잇단음표 음들은 각 슬러의 첫 음들인 C#4-D4의 반음계 진행을 강조하고 곧 세 번째 박의 도약과 더블스탑으로 확장되는 부분에서 다시 속도를 가한다. 이때 마디6의 C5+A5 화음을 템포적 도착점으로 해석하며 레거가 *rit.*을 표기한 제1주제의 끝에서 화성적 종지와 함께 확실하게 느려진다. 정리하자면, 비앙키는 전반적으로 극적인 아고격을 표현하며 상행하는 16분음표는 방향성과 함께 빨라지고 8분음표는 무게를 두어 템포에 변화를 주었다. 그리고 이끄음-으뜸음, C#4-D4와 같은 반음계 진행을 강조한다(악보V-1).

<악보V-1> 비앙키(제1주제: 마디1-6)

악 J=72

The musical score for the first theme of Bianchi, measures 1-6, is shown. The tempo is marked as J=72. The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p), articulation (accents), and performance instructions (accel., rit., tempo 유지, etc.). Red and blue arrows highlight specific tempo and dynamic changes. Measure numbers 1 through 6 are indicated at the bottom of the staves.

● 제1주제에 대한 템포의 해석: 마테

마테는 대부분 긴장감과 화성적 종지의 표현을 위하여 자연스러운 아고격을 사용하였고 이는 자유롭고 극적인 비앙키의 해석과 차별화된다. 그는 마디2의 네 번째 박과 마디3의 첫 박에 vii-i로 진행하는 화성적 종지의 템포를 느슨하게 연주하였다. 그 후 마디4에서 비앙키와 마찬가지로 16분음표 상행 진행과 함께 *accel.*을 적용하여 음악적 긴장감 표현하였고 마디5의 강박(E5+C#6) 이후의 8분음표들은 클라이맥스로 해석하여 무게있고 느리게 연주하였다. 그리고 프레이즈의 끝인 마디6의 *rit.*는 표기된 부분보다 두 박자 정도 앞서 템포를 느슨하게 하여 종지를 강조한다. 정리하면, 마테는 아고격을 긴장감과 화성적 종지를 표현하는 수단으로 사용했으며 강하지 않게 표현하는 바로크시대의 해석에 가깝다고 볼 수 있다.

<악보V-2> 마테(제1주제: 마디1-6)

약 J=70

무겁게 연주

f *V/v* *vii* *mf* *i* *p* *ma sempre*

crescendo *ritardando*

● 제1주제에 대한 템포의 해석: 에게브레히트

에게브레히트는 세 개의 음원 중 아고각의 표현이 가장 약하게 적용되었다. 예를 들어 마디2의 화성적 종지를 표현할 때 비앙키는 A4음 이후에 쉼을 가졌고, 마테는 A4음으로 도달하는 과정에서 느려졌던 것과 달리, 에게브레히트는 어떠한 아고각도 만들지 않았다. 그리고 마디4의 상행 진행하는 더블스탑에는 약간의 *accel.*을 접목하고 이는 곧 6도 음정으로 변화하며 도약 진행하는 세 번째와 네 번째 박에서 느려지며 원래 템포로 돌아간다. 또한 마디5에서 고음으로 연주되는 8분음표들 도 클라이맥스로 처리했던 앞선 음원들과 달리 템포나 다이내믹적인 강조를 하지 않았는데, 이것은 그가 템포적 도착점을 마디5의 E5+C#6 화음이 아닌 마디6의 F#4로 해석하고 있는 것으로 보인다. 이러한 해석은 마디5의 세 번째 마디에 표기된 *f*에 근거하여 강박의 8분음표들은 도착점이 아닌 *cresc.*와 함께 세 번째 박으로 진행하는 구간이라고 해석한 것으로 추측된다. 그리고 에게브레히트는 마디6의 F#4를 템포적 도착점으로 해석한 듯, 이를 기점으로 이후의 16분음표 상행 도약에 이은 6도 더블스탑에서 *rit.*를 확실하게 표현한다.

<악보V-3> 에게브레히트(제1주제: 마디1-6)

악 J=70

accel.

f rit

crescendo

mf

p *ma sempre*

f

ritardando

p

템포적 도착점

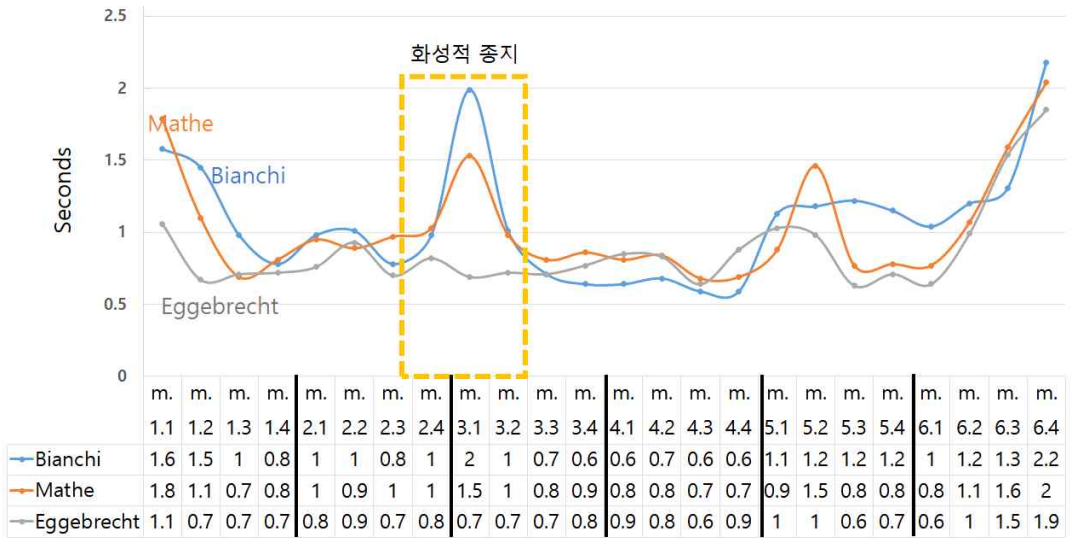
템포적 도착점

● 제1주제에 대한 템포의 해석: 세 음원 분석 요약

세 음반에서 채택한 대략적인 템포는 공통적으로 안정적인 템포인 약 $J=70-72$ 이다. 그러나 세부적인 아고직은 각 음원마다 다양하게 적용되었다. 이는 <그래프V-1>에 자세하게 나타나는데, 비앙키의 음원이 전반적으로 템포의 변화를 제일 극적으로 보여준다. 비앙키의 그래프는 화성적 종지에서 제일 극적인 아고직을 보이며 그 이후 마디 3의 네 번째 박의 템포 차이를 가장 크게 보여준다. 즉 앞선 <악보V-1>에서와 설명했듯이, 화성적 종지, 리듬의 변화, 클라이맥스의 표현에 무게를 두는 낭만주의적인 아고직 표현을 구현하였다. 반면 마테의 음원은 도입부에서 가장 느린 템포로 시작하여 급격히 빨라지는 듯 하지만 그 후 화성적 종지인 마디2의 네 번째 박자와 클라이맥스인 마디5에서만 느려지는 것을 확인할 수 있다. 그는 기본적인 템포를 벗어나지 않는 선에서 아고직을 표현하는 바로크적 해석을 보여줬다고 할 수 있다. 마지막으로 에게브레히트는 앞선 두 음원에 비해 일정한 템포를 유지하며 완만한 그래프 곡선을 그린다. 그는 화성적 종지인 마디2의 네 번째 박에서도 아고직을 적용하지 않으며, 작곡가가 *rit.*을 표기한 최종 종지인 마디6에서만 템포를 늦춘다. 이러한 그의 연주는 텍스트에 대한 충실성(*Texttreue*)¹³²⁾을 추구하는 연주방법으로 해석할 수 있다(그래프V-1).

132) 악보에 대한 연주자의 접근 태도를 텍스트트로이(*Texttreue*)와 베르크트로이(*Werktreue*)로 설명할 수 있는데, 전자는 기보된 악보에 나타난 사항에 충실한 연주이고 후자는 작곡가의 특성, 작곡배경 등의 작품과 관련된 사항들을 고려한 연주를 의미한다. Hermann Danuser, *Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation: Sendung: 16.5. - 22.5. 88, Vol. 27(Deutsch: Funkkolleg Musikgeschichte, 1988)*. Lydia Goehr, "Being True to the Work." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, no. 1 (1989).

<그래프V-1> 1악장 마디1-6: 음원들의 템포변화



• 제1주제에 대한 템포의 해석: 필자의 제안

필자는 곡 전체에 사용된 넓은 음역대, 잦은 조성의 변화, 그리고 화려한 연주 기교로 인하여 이 악장에서 낭만주의적 해석이 가능하다고 생각한다. 그러나 여전히 첫 선율이 바로크적인 텍스처를 가지고 있으므로 앞선 음원들과 유사한 약 $J = 70-72$ 의 안정적인 알레그로의 템포를 곡의 대략적인 템포로 채택하고자 한다. 그리고 세부적으로는 필자가 제안하는 아고직은 다음과 같다.

우선 첫 마디에서 4성부 화음 이후의 16분음표들은 *cresc.*와 함께 *accel.*을 접목시켜 방향성을 표현한다. 이는 마디2의 세 번째 박의 C#4

를 향하여 진행 후 마디2-3에서 *dim.*와 함께 느려져서 화성적 종지와 프레이징을 보여준다. *mf*의 다이내믹으로 마무리된 첫 프레이즈의 끝, 즉 마디3의 강박이 두 번째 박의 *p* 다이내믹으로 시작하는 새로운 프레이즈 이전에 충분히 마무리 되도록 시간을 갖는다. 그리고 이후의 3도 더블스탑 병행이 6도 더블스탑 병행으로 확장될 때 앞선 마테와 비앙키의 음원에서와 같이 *accel.*을 가미해 긴장감을 고조시킨다. 하지만 필자는 이때 마디5의 강박에서 느려지지 않고 템포를 유지하여 템포적 도착점을 세 번째 박에 위치한 C#4으로 해석한다. 이유는 에게브레히트의 음원에서 설명했듯, 마디4부터 시작된 *cresc.*가 마디5의 강박이 아닌 세 번째 박에서 *f* 다이내믹으로 도착한다는 것과, 선율 방향이 계속 상행하고 있다는 점, 그리고 Bb6에서의 큰 하강 도약으로 인하여 C#4 음이 강조되도록 작곡되었다는 점이다. 그리고 이후의 6잇단음표들에서는 빨라졌던 템포를 유지하며 고조된 긴장감과 방향성을 계속 지속하고 마디6의 *rit.*가 표기된 지점에서 긴장을 완화시켜 하나의 흐름으로 표현하는 것을 추천한다(악보V-4).

<악보V-4> 필자의 제안(제1주제: 마디1-6)

필자의 제안
평균템포 약 $\text{♩} = 75$

템포적 도착점

accel.

rit.

살짝 씼

mf

p

ma sempre

ritardando

p

빨라진 템포유지

crescendo

f

템포적 도착점

1.1.2. 제2주제

필자는 제2주제의 프레이즈를 마디18부터 마디20까지는 A부분, 마디20의 마지막 박부터 마디22의 첫 박까지는 B부분, 그리고 마디22의 두 번째 박부터 마디24까지를 A' 라고 구분하여 설명하고자 한다.

• 제2주제에 대한 템포의 해석: 비앙키

비앙키는 A부분과 B부분의 대략적인 템포에 차이를 두어 연주하였는데, A부분과 A' 부분의 도입부는 $\text{♩} = 70$ 정도로 느리게, B부분은 $\text{♩} = 85$ 정도로 A보다 확연히 빠른 템포를 적용하였다. 이러한 해석은 분위기의 대조와 레거가 A부분에 표기해 놓은 *espressivo* 지시를 표현하는데 도움이 되는 것으로 보인다. 그리고 비앙키는 각 부분의 종지적 부분을 다르게 표현하는데, A에서 V-I으로 마무리되는 화성적 종지에는 템포를 느슨하게 하고, 반음계적 진행이 나타나는 B부분의 종지에는 명확한 화성적 종지가 아니므로 템포의 변화를 주지 않는다. 이후 A' 부분의 종지는 A부분과 동일하지만 이 부분이 제2주제 전체를 마무리 짓는 큰 종결구라 해석한 듯 *rit.*를 표기된 위치보다 이전부터 구사하여 확고하게 마무리 짓는다.

<악보V-5> 비앙키(제2주제: 마디18-24)

악보V-5 비앙키(제2주제: 마디18-24)

악보 분석:

- A: 약 $\text{♩} = 70$ (시작템포)
- B: 약 $\text{♩} = 85$
- A': 약 $\text{♩} = 70$ (시작템포)

악보 내용:

- 마디 18: C: I, V->G:I, V7, I, f: i, C: vii/v
- 마디 19: C: ii
- 마디 20: C: I, V, V7/V, I, V, I
- 마디 21: C: I, V, V7/V, I, V, I
- 마디 22: C: I, V, V7/V, I, V, I
- 마디 23: C: I, V, V7/V, I, V, I
- 마디 24: C: I, V, V7/V, I, V, I

• 제2주제에 대한 템포의 해석: 마테

마테는 대략 $\text{♩} = 60$ 의 템포를 적용하여 제1주제에서 적용한 약 $\text{♩} = 70$ 의 템포보다 확연히 느리게 연주한다. 이는 주제 간의 분위기 대조를 템포의 차이로 연출한 것이라고 해석된다. 그리고 전체적으로도 일정한 템포를 선택하며 각 부분에서의 템포 루바토도 최소한으로 적용하였다. 제1주제에서 상행하는 선율이 *cresc.*와 함께 연주될 때 *accel.*을 접목하였던 것과 달리, 제2주제에서는 음가가 상행하며 *cresc.*가 표기된 부분에도 *accel.*은 적용되지 않았다. 그것은 제1주제보다 좁은 음역에서 연주되며 프레이즈가 짧고 단순하며 긴장감의 표현이 불필요하기 때문이라고 추측할 수 있다. 마테는 A-B-A' 세 부분의 각 종지마다 템포를 느슨하게 프레이즈를 마무리 짓는데, 이는 화성적인 면보다 프레이징에 중점을 둔 해석이라고 추측할 수 있다.

<악보 V-6> 마테(제2주제: 마디18-24)

악 $\text{♩} = 60$

A
B
A'

C: I V->G: I V7 I f: i C: vii/v

18 22 24

a tempo espressivo p f a tempo 반음계 진행: 조성모호함

C: ii C: I V V7/V I V I

• 제2주제에 대한 템포의 해석: 에게브레히트

에게브레히트는 제2주제에서 제1주제와 비슷한 $J=72$ 정도의 템포를 채택하였다. 그리고 전체적으로 일정한 템포를 유지하며 화성적 중지 표현을 포함한 아고격을 최소화하였다. 그러나 A와 A' 부분에서는 싱코페이션 리듬의 끝에 미세하게 빨라지며 다음 싱코페이션으로 연결하는 모습을 보이고, B는 미세한 아고격 조차 표현하지 않고 일정하게 유지한다. 이는 앞선 두 음원과 같은 두 주제에서의 분위기 전환의 의도가 아닌 A와 A'에 표기된 *cresc.* 와 *dim*에 따른 프레이징에 따른 결과라고 해석된다.

<악보V-7> 에게브레히트(제2주제: 마디18-24)

악 $J=72$

Chord progressions: G: I, vi6, I, V7, I, f: i, C: vii/v, C: ii, A' C: I, V, V7/V, I, V, I

Measure 18: A, tempo espressivo

Measure 22: A, p

Measure 24: B, f

• 제2주제에 대한 템포의 해석: 세 음원 분석 요약

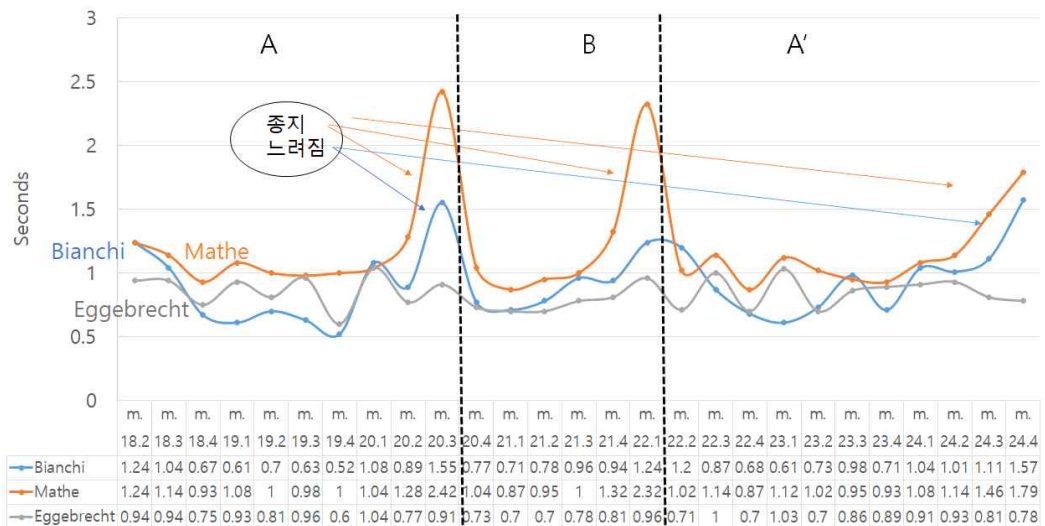
세 음원에서 제2주제의 템포변화를 그래프로 정리하면 <그래프 V-2>와 같이 나타난다. 이 그래프를 보면 제1주제와 달리 마테의 음원에서의 곡선이 가장 급격한 것을 알 수 있다. 마테는 제2주제에 포함된

A, B, A' 프레이즈에서 일반적으로 일정한 템포를 유지하지만 각 종지에 모두 극적인 *rit.*를 적용하여 확고한 종지를 표현하였다. 그리고 이때의 아고각의 정도는 유사하다는 점을 그래프로 확인할 수 있다.

반면, 비앙키의 음원은 마테와 비슷한 템포로 시작하지만 A부분과 A' 부분은 다양한 아고각의 사용으로 그래프의 굴곡이 많고, B부분은 다른 부분들보다 느린 템포로 점차 상승곡선을 그리는 그래프로 확인할 수 있다. 그리고 각 프레이즈의 종지에도 앞선 제1주제에서와 달리 상대적으로 적은 아고각을 적용하였다.

에게브레히트의 음원 그래프를 보면 전체적으로 완만한 곡선을 그린다. 그리고 앞서 언급했듯, A와 A'에서는 프레이징에 따른 미세한 아고각을 보이며, 작곡가에 의한 다이내믹의 변화가 없는 B부분에서는 아고각이 최소화 되었다. 그는 각 프레이즈의 종지에 있어서도 미세한 느려짐만 적용하였다(그래프V-2).

<그래프V-2> 1악장 제2주제: 음원들의 템포 변화



이러한 템포변화를 시대적으로 해석하면, 자유로운 아고식의 사용으로 표현을 극대화 시킨 비앙키의 연주는 낭만주의적이라고 볼 수 있고, 전반적으로 화성적 종지에만 아고식을 적용한 마테의 해석은 바로크적으로 설명될 수 있다. 그러나 임의적인 아고식을 최소화하고 전체적으로 일정하고 규칙적인 템포의 변화를 보인 에게브레히트의 방식은 악보에 충실한 연주를 추구하는 것으로 해석되며 시대적인 특징으로 구분되기는 어렵다.

● 제2주제: 템포에 대한 필자의 연주적 해석

필자는 제2주제의 A와 A'부분에 상대적으로 방향성 있는 템포(약 $\text{♩}=70$)를 선택하고, B부분에는 무게 있게 표현 가능한 템포(약 $\text{♩}=67$)를 채택하여 모티브를 대조적 표현을 할 것을 제안한다. 이는 앞선 비앙키의 연주, 즉 A와 A'부분을 서정적으로 느리게 연주하고 B부분을 빠르고 날렵하게 연주한 것에 반대되는 대조를 구현하고자 하는 것이다. 이에 가장 큰 이유는 각 부분의 다이내믹과 음형적 특징에 있다. 우선 A와 A'는 상행과 하행 선율이 p 의 다이내믹 안에서 확고한 방향성을 가지고 전개된다. 그리고 이 부분을 구성하는 음형이 두 박자 패턴으로 구성되어 두 박자가 하나의 하이퍼비트로 인식되기 때문에 느리게 연주할 경우 박(pulse)의 간격이 넓어져 더 느리게 들리게 될 가능성이 있다. 반대로 B는 스타카토가 포함된 수직적인 음형들로 이루어져 있으며 이때 강조되는 각 박과 f 의 다이내믹을 잘 표현하기 위하여 강하고 무게감 느린 템포를 적용하는 것이 적당해 보인다.

이때 세부적으로 적용되는 아고식은 다음과 같다. A(마디18)와

A'(마디22)부분에서 *cresc.*와 함께 선율이 상행 진행할 때 약간의 *accel.*을 하고, 마디20과 마디24에서 선율이 하행 진행과 *dim.*로 종지하는 부분에는 *rit.*를 적용한다. 이때 과하지 않은 정도의 템포 루바토를 접목하여 프레이즈의 방향성의 표현을 돕는다. 그리고 B부분은 대조적으로 느린 템포로 시작하고 *f* 다이내믹을 유지하여 강하고 무겁게 표현한다. 이 B부분의 끝에는 G4-F#4-F#4의 반음계 하행진행이 사용되었는데, 이때 트릴과 함께 연주되는 F#4 음에서 긴장감을 표현하기 위하여 소리가 작아지지 않도록 주의하고 해결되는 F#4에서 다이내믹을 느슨하게 한다. 그리고 이때 C장조의 ii화성으로 끝나는 마디22의 강박은 프레이즈의 종지이기는 하지만 화성적 종지에는 해당하지 않으므로 템포에는 변화는 주지 않는다.

<악보V-8> 필자의 제안(제2주제: 마디18-24)

The image displays a musical score for measures 18 through 24, organized into two systems. The first system (measures 18-24) begins with a red box labeled 'A' above measure 18, which is marked 'a tempo espressivo'. A red arrow labeled 'Poco accel.' points to measure 20, and a blue arrow labeled 'Poco rit.' points to measure 22. A red box labeled 'B' is placed above measure 22, with the tempo marking '(Poco meno mosso & Non Rubato)' to its right. The second system (measures 22-24) starts with a red box labeled 'A'' above measure 22, marked 'a tempo espressivo'. A red arrow labeled 'Poco accel.' points to measure 24, and a blue arrow labeled 'Poco rit.' points to measure 26. On the left side, a legend indicates: 'A' ♩ = 70, 'B' ♩ = 67, and 'A'' ♩ = 70. The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). Blue arrows indicate the tempo changes between the systems.

1.2. 2악장 비바체(스케르초)

IV장에서 분석한 바와 같이 2악장의 비바체(스케르초)의 템포는 바로크 시대의 미뉴에트에 적용될 법한 안정적인 춤곡풍으로의 해석과 베토벤 이후에 다악장에 사용된 ‘스케르초’로의 빠르고 쾌활하며 익살스러운 템포로의 해석이 가능하다.

본고에서 분석할 세 개의 음원들은 다양한 해석을 보여주며 각기 다른 템포를 채택하였다. 그리고 세부적으로 적용한 아고직도 큰 차이를 보이며 이는 전체 연주시간에 영향을 미친다. 가장 짧은 연주시간을 가진 비앙키의 음원이 4분 19초이고 가장 긴 연주시간을 가진 마테의 음원이 5분 20초로 두 음원사이에는 1분 이상의 차이를 가진다.

[표V-5] 2악장의 템포와 연주시간 비교

연주자	비앙키	마테	에게브레히트
연주시간	4:19	5:20	4:45

이 장에서는 각 음원들에서의 템포를 스케르초(마디10-17)와 트리오(마디62-69)의 두 부분의 대략적인 템포와 세부적인 아고직을 그래프를 사용하여 살펴보고 필자의 연주자적 해석을 제안하고자 한다.

• 2악장에 대한 템포의 해석: 비앙키

비앙키는 2악장의 첫 주제를 대략 한 마디에 메트로놈 수치 ♩.=62 정도로 연주하며 아고직을 통하여 익살스러운 스케르초를 표현한다. 그는 첫 네 마디에서는 프레이징을 템포 변화로 표현하였는데, 음이 상행 진행되는 마디1-2에서 빨라지고 화성적 종지인 마디4에서 느려진다. 이후 마디7부터 *cresc.*를 격화시켜 G# 옥타브를 강조하는데, 이 부분이 다카포에서 재등장할 때는 *rit.*도 적용하여 강조를 더욱 극대화한다. 그리고 마디9의 두 번째 박부터 다시 템포를 잡은 후 마디11의 F장조로 전조된 종지도 느려지며 마무리한다. 이후 8분음표 하행 선율에서 속도를 가하여 빨라지고 주제의 끝인 마디16에서는 템포를 유지하여 다시 반복한다.

<악보V-9> 비앙키(스케르초: 마디1-17)

악 ♩.=62

Vivace (scherzo)

1st & 2nd only

Da capo only

crescendo

V7

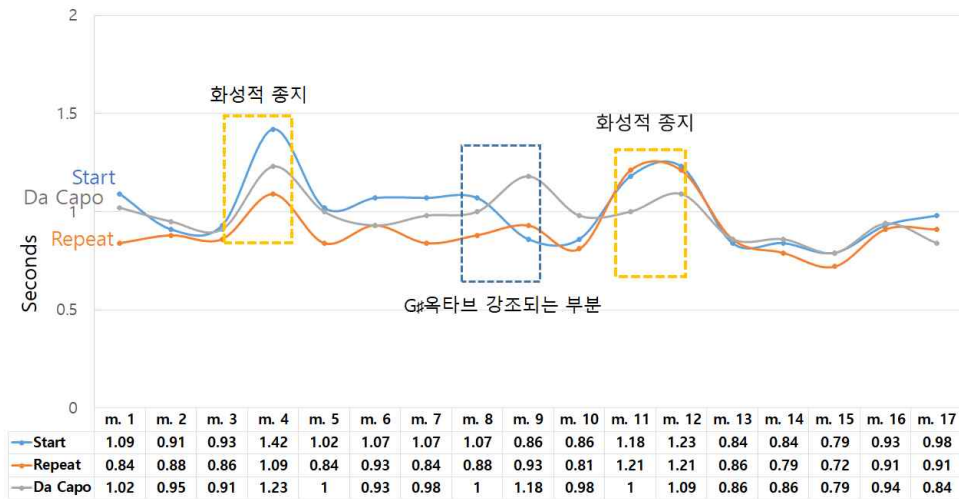
sempre f

F장조 : | iv vii |

비앙키의 음원을 그래프를 토대로 분석하면, 2악장의 첫 선율에서 시작 템포는 처음(Start)과 반복(Repeat), 그리고 다카포(Da Capo)에 모두 다르게 적용된다. 특히 처음과 다카포에는 느리게 시작하여 마디3을 향하여 빨라진 반면, 반복에는 오히려 빠르게 시작하여 템포를 유지하여 차이를 둔다. 그래프에서 가장 많은 차이를 보이는 부분은 마디8-9이다. 이 부분을 앞선 <악보V-9>에서 확인하면 G# 옥타브가 강박에 강

조되는 부분으로, 처음에는 G#을 향하여 빨라졌지만 반복에서는 거의 일정한 템포를 유지하고, 다카포에서는 확연히 템포를 늦추어 더욱 강조한다.

<그래프V-3> 비앙키(스케르초: 마디1-17)



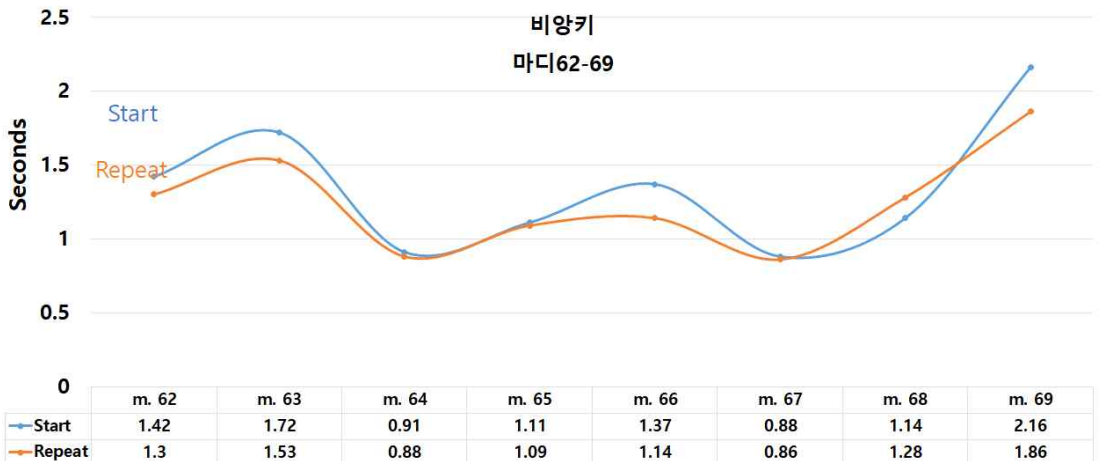
트리오 부분에서 비앙키는 대략적으로 $\text{♩} = 52$ 의 템포를 적용하여 스케르초보다 메트로놈 수치 10정도 느리게 연주한다. 처음 두 마디를 여유 있게 연주한 그는 마디64의 8분음표 상행 진행에서는 템포를 빠르게 변화시켜 분위기를 전환한다. 그리고 마디65의 마지막 박자에서 다시 느려져 마디66에서 원래 템포로 회귀한다. 그 후 첫 번째 종지와 두 번째 종지에서 모두 명확한 *rit.*를 적용한다.

<악보V-10> 비앙키(트리오: 마디62-69)



그래프를 통하여 살펴보면, 트리오 섹션에서는 스케르초에서와 달리 비교적 처음과 반복에서 유사한 아고직을 적용한 것을 확인할 수 있다. 특히 프레이즈의 종지인 마디69의 종지를 두 번 모두 확실하게 *rit.* 하여 마무리 짓는 연주는 이 섹션에서 여덟 마디로 이루어진 처음과 반복의 선율을 독립된 두 개의 프레이즈로써 확실히 표현한 것으로 해석된다.

<그래프V-4> 비앙키(트리오: 마디62-69)



• 2악장에 대한 템포의 해석: 마테

마테는 스케르초를 약 $\text{♩} = 57$ 의 안정된 템포로 연주하며 화성적 종지와 프레이징에 따라 약간의 아고직만 적용한다. 그의 이러한 해석은 바로크적 해석으로 보이는데, 그는 상대적으로 곡의 시작부분을 일정한 템포로 유지하다가 마디4에서의 화성적 종지에서 느려지고, 이후 마디5부터의 8분음표 스타카토 음형에서 속도를 더하여 *cresc.*와 함께 진행감을 표현한다. 마디9 강박에 위치한 *f* 다이내믹의 G# 옥타브 화음은 템포를 느리게 하여 강조하는데, 이는 비앙키와 유사한 해석이지만 마테의 아고기의 정도는 크지 않다.

<악보V-11> 마테(스케르초: 마디1-17)

악 $\text{♩} = 57$
Vivace (scherzo)

D단조
10

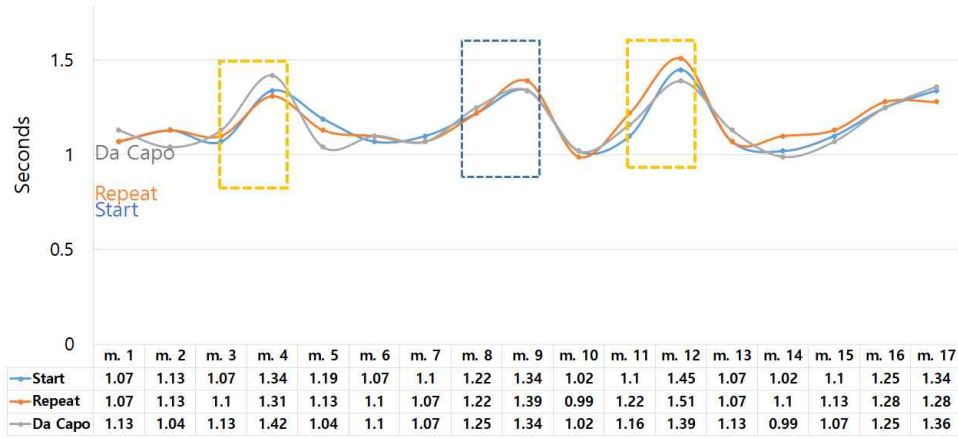
f i iv i p cresc. V7 i f

scmpex f p p f

F장조: I iv vii I

마테의 연주를 <그래프V-5>로 확인하면, 선율이 연주되는 처음, 반복, 다카포 모두에서 유사한 템포의 변화를 유지하는 특징을 볼 수 있다. 마테의 음원에서 시작부분에서는 미세한 차이, 즉 처음과 반복에서는 마디2를 향하여 미세하게 느려지고 다카포에서는 약간의 *accel.*을 하여 방향성을 주는 모습을 볼 수 있지만, 이 정도의 경우 귀로는 확인이 어려운 정도이다. 마디4의 화성적 종지, 마디9의 G#, 마디11-12의 화성적 종지, 그리고 프레이즈의 끝인 마디17에서 템포의 변화가 대부분 일정하게 나타난다.

<그래프V-5> 마테(스케르초: 마디1-17)



트리오에서 마테는 약 $\text{♩} = 44$ 의 템포를 채택하여 스케르초 섹션보다 메트로놈 수치 12정도 느리게 연주한다. 그는 비앙키와 마찬가지로 첫 두 마디는 느리고 서정적으로 연주한 후 마디64의 상행하는 8분음표에서는 *cresc.*와 함께 *accel.*을 한다. 그러나 마디66에서 원래 템포로 회귀하지 않고 앞선 마디62보다 빨라진 템포를 지속하다가 마디69의 종지에서 느려지면서 마무리한다. 이러한 해석은 여덟 마디를 하나의 긴 프레이즈로 취급하기 위한 것으로 보인다. 이때 트리오의 마디69인 첫 번째 종지와 두 번째 종지에서 템포를 느슨하게 하여 종지적인 느낌을 확고히 한다.

<악보V-12> 마테(트리오: 마디62-69)

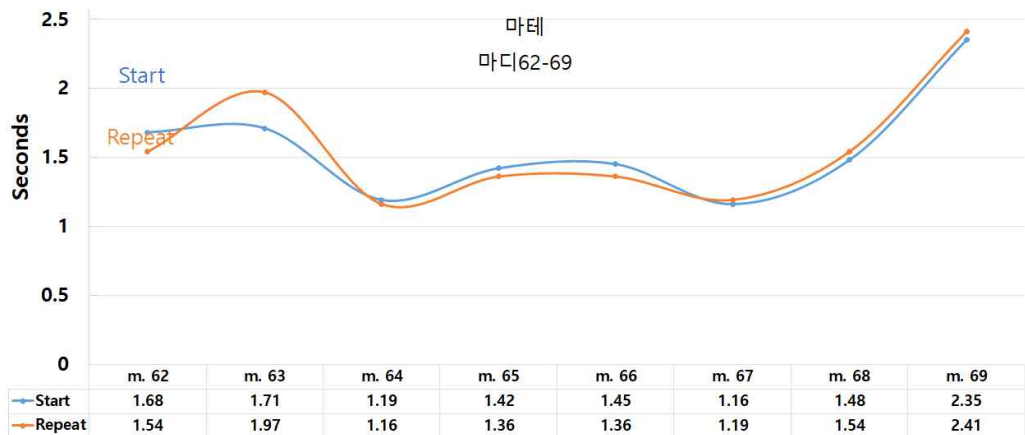
$\text{♩} = \text{약} 44$

62 *Poco meno mosso* 2nd only

p *espressivo* *(a tempo)* *p* *f* *espressivo* *p* *rit.* *p* *rit.*

트리오 섹션의 템포 변화 역시 스케르초에서와 마찬가지로 처음과 반복에서 대부분 유사하게 적용한다(그래프V-6). 마테의 두 번의 선율 연주중 유일하게 차이를 보이는 부분은 마디62-63인데, 이 부분에서 처음에는 일정한 템포를 유지되는 반면, 반복에서는 마디64을 향하여 확연히 느려지는 아고격을 적용하는 차이를 보인다. 하지만 그 후 마디64부터는 부분적으로 선택하는 템포와 템포 변화의 정도가 흡사한 수치로 나타난다. 마테는 스케르초와 마찬가지로 트리오에서도 프레이즈의 종지, 즉 마디69에서 두 번 모두 템포를 확연히 느리게 하여 마무리한다. 이러한 연주는 청취자로 하여금 여덟 마디의 프레이즈가 확실하게 구분할 수 있도록 하는 효과가 있다.

<그래프V-6> 마테(트리오: 마디62-69)



● 2악장에 대한 템포의 해석: 에게브레히트

에게브레히트는 전체적으로 안정된 약 $\text{♩} = 56$ 의 템포를 채택하고, 세 개의 음원 중에서는 가장 미세한 아고직을 적용한다. 앞선 두 음원들에서 마디4의 화성적 중지를 느슨하게 표현했던 것과 다르게, 그는 이 부분도 일정한 템포를 유지하고 마디11-12 또한 템포 변화를 최소화 한다(악보IV-13). 하지만 에게브레히트 또한 비앙키의 스케르초 연주와 마찬가지로 반복시 아고직에 변화를 주었고 이는 그래프를 통하여 확인할 수 있다.

<악보V-13> 에게브레히트(스케르초: 마디1-17)

악 $\text{♩} = 56$

Vivace (scherzo)

Da capo only

10

F장조 : |

iv

vii

p

crescendo

f

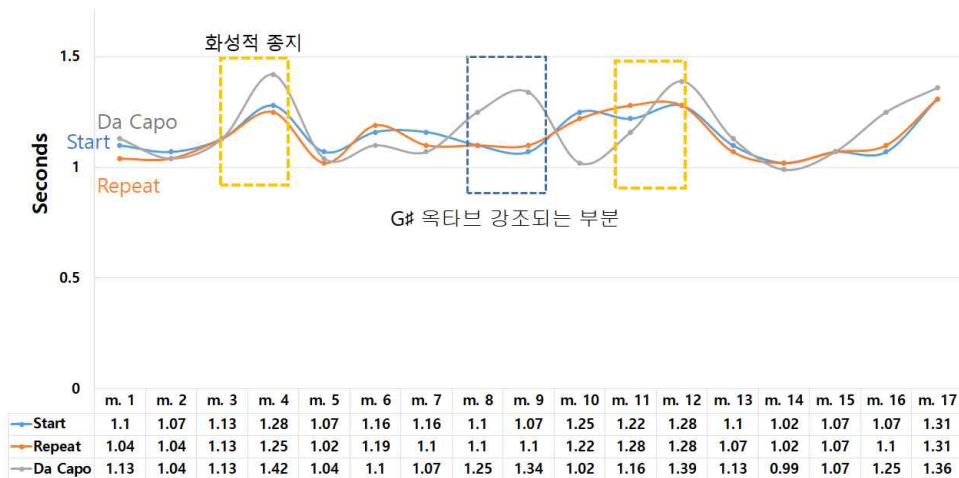
f

p

f

에게브레히트의 <그래프V-7>를 보면 그래프 선의 움직임이 비앙키와 유사하게 보인다. 하지만 가장 빠른 부분과 느린 부분의 차이를 그래프에 표기된 초(second)의 수치로 확인하면 비앙키가 0.72-1.42인 것과 달리, 에게브레히트는 1.02-1.42의 적은 템포의 차이를 두고 있는 것을 확인할 수 있다. 에게브레히트는 처음과 반복에 비슷한 정도의 아고직을 적용하고 다카포에서 차이를 두어 연주하는데, G#이 강조되는 마디8-9를 일정한 템포를 유지했던 처음과 반복과 달리, 다카포에서는 템포를 늦추어 차이를 둔다. 그 후 마디9-10은 느려졌던 첫 두 번의 경우와 반대로 *accel.*을 적용하여 빨라지고 마디11-12에서 급격히 느려져 마디12는 세 번의 경우 중 가장 느리게 화성적 종지를 표현한다. 또한 제1주제가 완전히 마무리되는 마디17도 다카포에서는 앞선 두 번의 경우보다 한 마디 빠른 마디16부터 템포를 느슨하게 한다(그래프V-7).

<그래프V-7> 에게브레히트(스케르초: 마디1-17)



에게브레히트의 트리오 섹션은 스케르초보다 미세하게 느린 ♩.=51 정도의 템포로 연주된다. 이러한 메트로놈 수치 5정도의 차이는 귀로 들었을 때는 감지하기 힘든 정도의 차이로써 이 음원에서 스케르초와 트리오 섹션의 대조가 거의 표현하지 않는다.

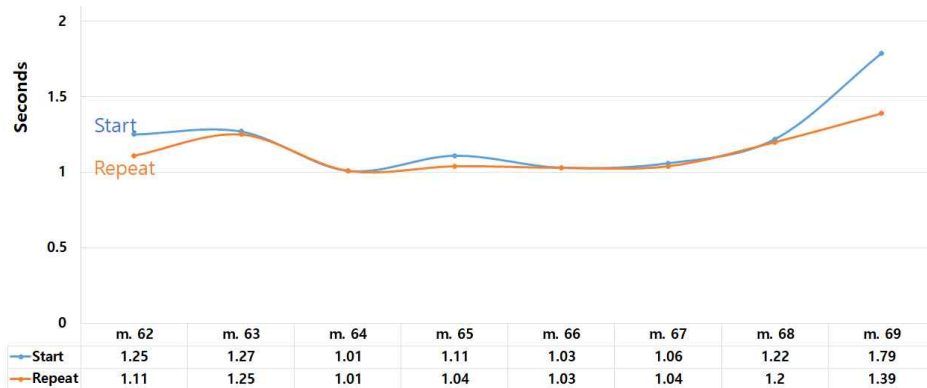
<악보V-14> 에게브레히트(트리오: 마디62-69)

약 ♩.=51



트리오 섹션의 템포 루바토는 그 정도가 크지 않고 완만한 곡선을 그린다. 그리고 작곡가가 표기한 *rit.* 부분에서만 미세하게 느려진다. 앞선 두 음원들과 마찬가지로 반복되었을 때의 아고직은 거의 유사하게 재현된다. 그러나 그래프를 통하여 구분되는 특징은 프레이즈의 종지인 마디69에서 처음에 *rit.*의 정도가 반복에서보다 상대적으로 많이 적용되었다는 점이다. 이러한 해석은 처음 여덟 마디의 프레이즈를 구분하고 반복시에는 트리오의 다음섹션으로 연결하려는 해석으로 추측된다.

<그래프V-8> 에게브레히트(트리오: 마디62-69)



• 2악장에 대한 템포의 해석: 세 음원 분석 요약

위의 분석을 정리하면, 비앙키의 연주는 다른 음원들보다 전반적으로 빠른 템포를 선택하였지만 아고직은 1악장에 비해 상대적으로 약하게 적용하였다. 그는 프레이징, 긴장감, 화성적 변화 등의 표현을 위하여 템포를 변화시켰고, 같은 구간이 반복될 때 아고직을 다르게 적용하여 스케르초의 ‘농담(joke)’를 표현한 것으로 보인다. 이와 다르게 마테의 스케르초는 안정적인 템포를 적용하였고 대부분 화성적인 중지에서 느슨해지며 비앙키보다는 일정한 템포를 유지하였다. 그리고 트리오 섹션에는 메트로놈 수치 10정도를 느리게 연주하여 분위기를 전환하였다. 이러한 방식은 바로크 시대의 템포 해석에 가깝다고 여겨진다. 에게브레히트는 스케르초에서 마테와 유사한 안정적 템포를 채택하였지만 레거가 악보에 지시한 *rit.* 이외에는 템포의 변화를 주지 않으며 중지, 긴장감 등의 템포적 표현을 배제하였다. 그리고 트리오 섹션 역시 비슷한 템포를 유지하여 연주한 것은 *Poco meno mosso*에 대한 해석이 다른 음원들과 달랐다고 볼 수 있다. 에게브레히트는 상대적으로 절제된 아고직을 적용하여 전체적으로 일정한 템포와 다이내믹을 유지하였다.

[표V-6] 2악장 음원 비교: 템포

연주자	부분	템포	아고직	그 외의 특징
비앙키	스케르초	약 ♩=62	프레이징, 긴장감, 화성의 변화 표현	19세기이후의 해석 익살스러움 표현
	트리오	약 ♩=52	모티브에 따른 템포변화	
마테	스케르초	약 ♩=57	화성적 중지,	바로크식 해석
	트리오	약 ♩=44	프레이징 표현	
에게브레히트	스케르초	약 ♩=56	일정한 템포와	절제된 표현
	트리오	약 ♩=51	아고직 최소화	

● 2악장: 템포에 대한 필자의 연주적 해석

필자는 레거의 2악장이 스케르초답게, 즉 바로크의 안정적인 춤곡풍이 아닌 익살스러움으로 표현되어야 한다고 생각한다. 이를 위하여 2악장의 대략적인 템포는 앞서 비교한 음원들보다 약간 빠른 $\text{♩} = 60-65$ 로 선택할 것을 제안한다. 그리고 세부적인 아고식은 프레이징과 불협화음 강조, 대조 등을 극적으로 표현하도록 다음과 같이 적용하고자 한다. 첫 네 마디는 음악의 방향성을 명확히 해주기 위하여 *accel.*과 *rit.*를 적용한다. 그리고 마디5-6은 악보에 표기된 *p*와 스타카토 음형을 잘 표현하기 위하여 짧고 가볍게 연주한다. 그 후 넓어지는 도약과 *cresc.* 따라 A옥타브와 G#옥타브로 진행하는 것에 방향성을 부여하고 *f* 다이내믹이 표기된 G#옥타브를 강조한다. 그리고 이후 슬러와 스타카토로 이루어진 8분음표 더블스탑 음형에서는 다시 템포를 원상 복귀하여 방향성 있게 연주한다. 이 방향성은 다이내믹이 바뀐 마디12에도 지속되다가 마디16을 기준으로 느려지며 마무리된다.

<악보V-15> 필자의 제안(스케르초: 마디1-17)

$\text{♩} = 60-65$
Vivace (scherzo)

점점 무겁게 연주 강조

10

salp. f

p

살짝 느리게 시작

이 작품의 트리오에는 'Poco' meno mosso 가 지시되어 있으므로 앞선 음원들에서와 같이 약간 느린 $\text{♩} = 50-55$ 정도를 적용하는 것이

적당하다고 여겨진다. 트리오 섹션에 대한 그로브 음악사전의 정의에 따르면, 이 부분의 분위기는 스케르초 섹션과 대조를 이루어야 한다.¹³³⁾ 짧은 슬러와 스타카토로 이루어져 밝고 가벼웠던 스케르초 섹션과 달리 트리오 섹션은 한 마디씩 슬러로 묶인 음형들과 *espressivo* 지시에 의해 서정적인 분위기를 유발한다. 그러나 레거는 마디64-65에서 스케르초의 마디13-14에 제시되었던 음형과 유사한 모티브를 등장시켰고, 필자는 이 부분에서 레거의 재치를 표현하기 위하여 약간 빠른 약 ♩ = 60-65의 템포를 적용하고자 한다. 그리고 마디66에서 원래의 트리오 모티브로 돌아왔을 때 템포를 느리게 회귀시키는 것으로 트리오의 전반적인 서정적인 분위기를 유지시켜 앞의 두 마디와의 작은 대조를 효과적으로 표현할 수 있다. 이는 앞의 음원들 중 비앙키의 해석과 유사한 연주법 제안이다. 하지만 마디67에서 하행과 함께 빨라졌던 비앙키와 다르게, 필자는 마디66에서의 한 마디씩 슬러로 연결된 4분음표의 음형이 네 마디동안 지속되는 점을 감안하여 종지까지 서정적인 느낌을 유지하기를 추천한다. 즉 전체적으로 서정적으로 연주하되 마디64-65의 스케르초 모티브에서만 빠르고 가볍게 연주함으로써 레거가 표기한 *espressivo*와 동시에 2악장의 ‘유머러스’를 템포적으로 표현하고자 한다.

<악보 V-16> 필자의 제안(트리오: 마디62-69)

♩ = 50-55 서정적 유머러스 서정적

Poco meno mosso *Faster* ♩ = 약 60-65 *Poco meno mosso*

62

133) Russell and Macdonald, “Scherzo”(2020.02.18. 접속).

1.3. 3악장 그라베(샤콘느)

앞서 분석에서 ‘신중하게’라는 뜻을 가진 그라베는 크반츠에 의해 ‘천천히 그리고 ‘우울한 느낌이 들도록’¹³⁴⁾이라고 정의되었고, 샤콘느는 프레용-퐁생에 의해 “빠른 3박이나 느린1박으로 박자 짓기를 할 수 있음”¹³⁵⁾이라 정의되었다고 언급한 바 있다. 그라베(샤콘느)라는 표기된 레거의 3악장 템포는 세 음원들에서 다양하게 나타나며 연주 시간의 차이로 이어진다.

[표V-7] 3악장 템포와 연주시간 비교

연주자	비앙키	마테	에게브레히트
연주시간	11:40	13:47	11:58

이 악장에서는 세 개의 음원에서 세부적인 아고지보다 각 변주에 다르게 적용된 템포 차이를 비교하였다. 세 음원 모두 열일곱 개의 변주들마다 각기 다른 템포를 적용하며 분위기를 전환하였다.

134) Cyr, 『바로크 음악 연주하기』, 양승열 번역, p. 41.

135) Freillon-Poncein, *la véritable manière de apprendre a jouer en perfection du hautbois, de la flûte et du flageolet*(1700), pp. 54-58. Cyr, 『바로크 음악 연주하기』, 양승열 번역, p.43에서 재인용.

주제의 대략적인 템포를 살펴보면 비앙키는 약 ♩=42로 가장 빠르고 마테는 약 ♩=26으로 가장 느린 템포, 그리고 에게브레히트는 이들의 중간 템포인 약 ♩=39를 택하였다. 세 개의 음원들에서 각기 선택한 대략적인 템포는 다르지만, 열일곱 개의 변주들에 적용한 템포의 변화에는 다음과 같은 공통점을 가진다.

먼저 주제(마디1-7)와 변주11(주제의 재등장, 마디89-96)에서의 템포를 거의 동일하게 유지하였다(표V-8).

[표V-8] 주제와 변주11의 템포 비교.

섹션	연주자	템포	악보
주제	비앙키	42	
	마테	26	
	에게브레히트	39	
변주11	비앙키	42	
	마테	27	
	에게브레히트	36	

둘째, 세 음원 모두 변주5(*leggierissimo*)에 변주들 중에 가장 빠른 템포를 적용하였고 이 곡의 코다 부분에서 가장 느리게 연주하였다. 이때 가장 느린 변주와 빠른 변주의 템포 차이는 음원들마다 다르게 나타나는데, 비앙키가 그 중 코다와 변주5의 템포 차이가 가장 큰 폭으로 나타난다(표V-9).

[표V-9] 제일 느린 코다와 제일 빠른 변주5 템포비교

섹션	연주자	템포	악보
코다	비앙키	29	
	마테	20	
	에게브레히트	29	
변주5	비앙키	72	
	마테	57	
	에게브레히트	57	

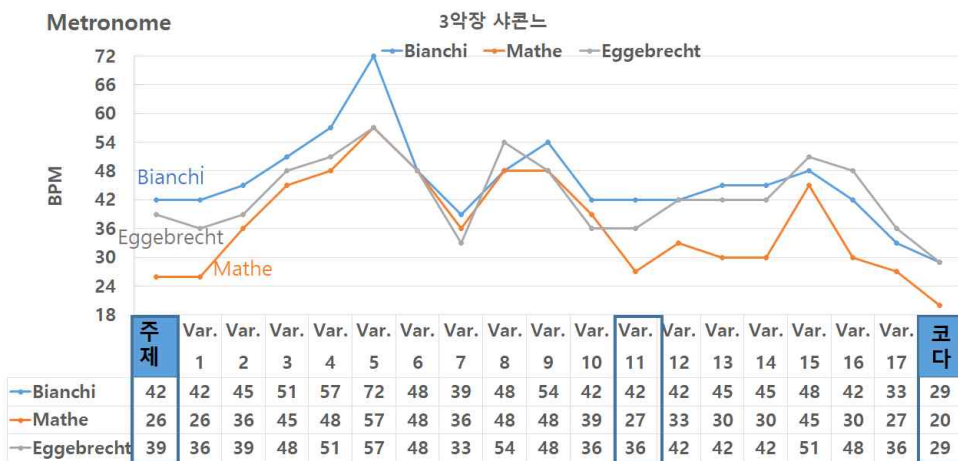
세 음원 모두에서 공통적으로 변주13와 변주14의 템포를 동일하게 연주한다는 특징도 볼 수 있다. 이것은 변주14가 변주13과 같은 다이내믹과 텍스처로 시작하며, 도입부에 첫 박이 강조되지 않도록 최상성부의 주제선을 대신 내성부가 변형되어 등장하는 특징 때문일 것이다. 이로 인하여 변주13과 변주14가 하나로 연결되어 들리게 된다.

[표V-10] 변주13과 변주14의 템포비교

섹션	연주자	템포	악보
변주 13	비앙키	45	
	마테	30	
	에게브레히트	42	
변주 14	비앙키	45	
	마테	30	
	에게브레히트	42	

세 개의 음원들의 템포의 변화를 그래프로 표기하면 <그래프 V-9>와 같이 나타나는데, 곡선의 변화 패턴은 비슷하지만 변화의 정도에 확연한 차이를 보인다. 이를 통하여 앞서 언급한 공통점 이외에도 유사점들을 볼 수 있는데, 변주1부터 변주5까지 진행되면서 점점 빠른 템포가 접목되어 그래프 상으로 상승 곡선을 그린다는 점, 변주6과 변주7에 급격히 느려진 템포를 선택한 것, 변주8에서 다시 빠른 템포 채택, 변주10에서 다시 느린 템포, 그리고 변주15부터 마지막 네 개의 변주에서는 점점 느려지는 템포를 채택하였다는 점이다. 그리고 정도의 차이에 있어서 비앙키와 마테는 변주 간에 극적인 템포변화를 주었고, 에게브레히트는 템포 차이를 상대적으로 적게 주어 세 음반 중 제일 완만한 곡선을 그리는 것을 확인할 수 있다(그래프V-9). 비록 세부적인 템포나 변화의 폭에는 차이를 보이지만 이러한 공통점들을 통해 세 연주자 모두 전체적인 곡의 구조에 있어서는 유사한 해석을 채택하고 있다는 점을 알 수 있다.

<그래프V-9> 음원들의 템포 변화 그래프: 샤콘느



앞서 언급했듯이, 레거는 주제와 각 변주의 시작과 끝에 *a tempo* 와 *rit.*를 표기하였고 이 표기에 의하면 작곡가는 각 변주의 시작에 원래 템포로 복귀하기를 의도했다고 할 수 있다. 하지만 그래프에서 확인할 수 있듯, 세 음원 모두에서 각 변주의 시작에서 *rit.*의 이전 템포로 돌아가기 보다는 변주에 맞는 새로운 템포를 채택하였고, 이는 작품의 흐름을 더 잘 표현하기 위하여 각 변주마다 템포의 변화를 통한 분위기 전환이 필요하기 때문이라고 해석할 수 있다.

● 3악장 템포의 해석: 필자의 제안

3악장은 특히 바로크의 음악적 양식에 무게를 두고 있으므로 필자는 크반츠와 프레용-퐁생의 정의에 근거하여, 위엄있고 무게있으며 느린 1박으로의 템포 짓기가 가능한 약 $\text{♩} = 39\text{--}42$ 로 연주하는 것을 추천한다. 또한 앞선 음원들과 마찬가지로 주제와 변주들 간의 템포를 다르게 적용하여 분위기를 전환하고자 하는데 이때 세부적인 내용은 유사하다. 먼저 주제와 주제의 재등장인 변주11은 유사한 템포로 연주하고, 주제-변주1도 하나의 묶음으로 취급하며 같은 템포를 선택한다. 이와 같은 맥락은 변주11-12과 변주13-14에도 동일하게 적용된다. 짧은 음형과 스타카토, 그리고 레지에리시모라는 지시어를 가진 변주5를 가장 가볍게 연주하는데, 이때 템포는 주제의 템포와 15정도 차이의 약 $\text{♩} = 57$ 가 적당하겠다. 마지막으로 코다의 종지는 3악장 전체를 마무리 짓는 구간으로 레거는 *rit*와 긴 *cresc.*로 *fff* 까지 도달하도록 지시하였다. 이러한 무게있고 확고한 종지를 잘 표현하기 위하여 필자는 다른 변주들의 *rit.*보다 큰 폭으로

적용하기를 제안한다. 이렇듯 필자가 제시하는 세부적인 템포의 변화를 표로 정리하면 [표V-11]와 같다. 그리고 표에 표기된 것처럼 샤콘느 악장 전체를 황금 분할 비율 지점에 등장하는 변주11(주제의 재등장)을 기준으로 A와 A'로 구분해 보았다. 제시된 화살표는 두 부분의 템포를 유사한 방향으로 조절할 것을 제안하는데, 이는 여러 개의 변주들을 크게 두 프레이즈처럼 나누어 곡 전체를 유려하게 연결하는 데에 도움을 줄 것이다.

[표V-11] 샤콘느의 변주간의 템포 변화 제안

		특징	템포
A	주제	동일한	(약) = 39-42
	변주1	다성적 텍스처	
	2	sempre espressivo	주제와 비슷한 템포 유지
	3		약간 빠르게 (약) = 50
	4	espressivo	
	5	leggierissimo	가장 가벼운 템포 (약) = 57
	6		약간 빠르게 (약) = 50
	7	espressivo	
	8		
	9		
	10	sempre espressivo	(약) = 45
A'	11	주제의 재등장	주제와 같은 템포 () = 39-42
	12		
	13		주제와 비슷하지만 흘러가는 템포(약) = 45
	14		
	15		(약) = 50
	16		
	17		
	코다	주제 (최종 종지)	가장 느린 템포 (약) = 35-40

2. 화음 연주법

2.1. 화음 아르페지오(Chordal arpeggio)

<무반주 바이올린 소나타 Op. 91>에 수록된 일곱 개의 소나타에 등장하는 3성부 이상의 화음 모두에 아르페지오로의 연주를 지시하는 수직 물결무늬가 함께 표기되었다. 소나타 7번에서는 <악보V-17>과 같이 1악장 첫 4성부 화음부터 등장하는데, 일반적으로 최하성부 음부터 최상성부 음까지 순차적으로 연주하는 방식을 뜻한다.

<악보V-17> 수직물결무늬(1악장, 마디1-2)



화음을 아르페지오로 연주하는 것은 바로크 시대의 화음 아르페지오 연주법으로서, 이 시대에는 3성부 이상의 화음에 물결무늬가 표기되어 있지 않아도 일반적으로 아르페지오로 연주하는 관행이 있었다. 비올 연주자이며 음악 이론가였던 메이스(Thomas Mace, 1612 or 1613-c.1706)는 화음을 연주할 때 밑의 성부가 마지막까지 남겨져서는 안 된다고 주장하였는데,¹³⁶⁾ 즉 최하성부의 음을 독립적으로 연주하고

선율로 연결되는 마지막 음을 남기는 것을 연주자들에게 권하였다는 것이다. 이러한 바로크 시대의 화음 연주법을 노이만(Frederick Neumann)은 “화음을 동시에 그을 수 없는 현악기의 경우 화음을 쪼개어 순차적 아르페지오로 연주하는 방식”이라고 설명하였다.¹³⁷⁾ 그리고 자신의 저서 『바로크와 바로크 이후 음악의 장식음』에서 연주방법을 네 가지 예시로 제시하였다(악보V-18).

<악보V-18> G장조의 코드에 대한 노이만의 연주방식의 예¹³⁸⁾



<악보V-18>의 예시 a는 네 개의 음을 한 음씩 순차적으로 연주하고, b는 두 음씩 연주하지만中间的 음들이 겹쳐지도록 소리를 내는 방식이다. c는 한 음으로 시작한 후 두 음씩 겹쳐지게 소리 내고, d는 세 음을 동시에 그은 후 위의 음역대로 넘어가는 연주법이다. 이와 같이, 바

136) Thomas Mace's *Musick's Monument of 1676*, p. 249. Frederick Neumann. *Ornamentation in Baroque and Post-baroque Music: With Special Emphasis on J.S. Bach*. (Princeton University Press, 1983), p. 500의 각주 재인용.

137) Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach* (1983). p. 494.

138) 악보의 a-d예시는 노이만(Frederick Neumann)의 저서에 수록된 화음의 연주법.(*Ibid.*, p. 501)

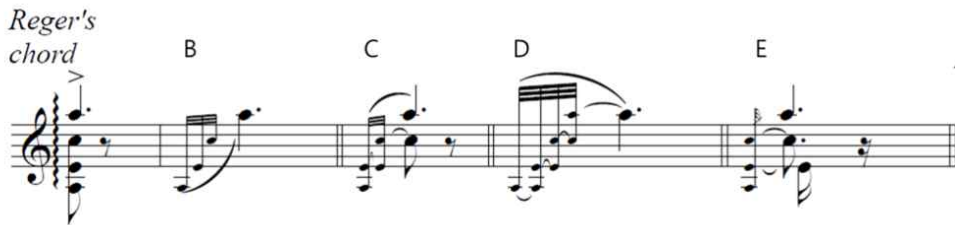
로크 시대에는 화음을 연주할 때 대부분 화성을 담당하는 최하성부부터 선율을 담당하는 최상성부 음으로 활을 매끄럽게 이동하여 소리 내었다.

이와 다르게 레거가 활동하던 20세기 초에는 일반적으로 화음을 아래의 <악보V-19>와 같이 두 음씩 나누어 강하게 연주하였고, 작곡가가 아르페지오 연주법을 구현하고자 할 때는 별도로 수직 물결무늬를 표기하였다. 다시 말하면 레거가 모든 화음에 물결무늬 기호를 사용한 것은 그의 화음들이 화음 아르페지오를 의도한 것으로 해석할 수 있다. 아래의 <악보V-20>는 앞선 노이만의 예시에 따라 레거의 1악장에 등장하는 첫 A단조 4성부 화음을 적용한 것이다.

<악보V-19> 19세기 이후 화음 연주의 일반적인 예



<악보V-20> 레거 소나타 7번의 첫 화음에 대한 ‘화음 아르페지오’의 예



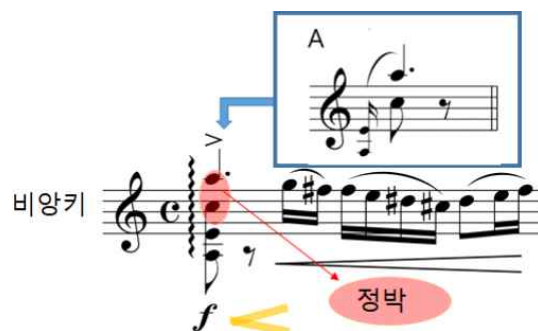
2.1.1. 음원 분석

이 장에서는 다양한 연주 방식을 가능케 하는 레거의 화음 아르페지오에 대하여 1악장의 첫 화음과 3악장의 주제 선율의 도입부를 기준으로 음원들을 분석하고자 한다. 이때 분석의 편의성을 위하여 <악보 V-20>에 제시된 예시를 사용할 것이다.

• 비앙키의 화음 연주: 1악장

1악장 마디1의 화음연주에 있어서 비앙키 예시A의 방식, 즉, 두 음씩 분리하여 연주하는 방식을 사용한다. 이때 하성부 두 음을 박 전 (before the beat)에 연주하고 최상성부를 정박(On the beat)에 연주한다. 그리고 최상성부의 음인 A5에 미세한 *cresc.*를 만들며 16분음표 선율로 연결시켰고 이로써 선율적 방향성을 구체적으로 제시한다(악보V-21).

<악보V-21> 비앙키의 화음 연주(1악장, 마디1-2)



• 비앙키의 화음 연주: 3악장

비앙키는 3악장의 처음 세 마디에서 예시 A, B, C의 세 가지의 방식을 모두 사용하면서 다양하고 자유롭게 화음을 구성한다. 이때 그는 화음의 다이내믹에 따라 다른 연주 방식을 택하는 것으로 보이는데, 첫 화음을 예시 C의 방법을 사용하여 마테보다 부드럽게 연주한다. 그리고 다이내믹이 더욱 작아진 마디1의 두 번째 박의 화음은 한 음씩 순차적으로 연주하는 예시B의 방식으로 연주한다. 이후 *cresc.*를 통해 마디2의 화음이 이 프레이즈에서는 가장 강하게 연주되는데, 이때는 예시A의 방법을 사용하여 가장 단호하게 표현한다. 이렇듯 다이내믹에 따라 다양한 화음 연주법을 선택한 비앙키는 모든 화음에서 아르페지오를 박 전에, 최상성부를 정박에 연주한다(악보V-22).

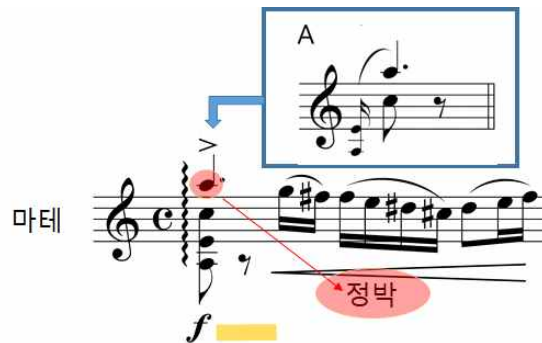
<악보V-22> 비앙키의 화음 연주(3악장, 마디1-3)

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 1-3 of the third movement. The score is in 2/4 time. The first measure is marked with a forte (f) dynamic and features a crescendo. The second measure is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third measure is marked with a forte (f) dynamic. Three examples of chord playing techniques are shown: Example C (top left), Example A (top right), and Example B (bottom). Example C shows a chord played with a single stroke. Example A shows a chord played with a single stroke, but with a different fingering. Example B shows a chord played with a single stroke, but with a different fingering. The score includes dynamic markings like f, mf, and cresc. (crescendo). The title 'Gra e (Chaconne)' is written above the first measure.

- 마테의 화음 연주: 1악장

마테는 1악장 전체적으로 두 음씩 꺾어서 연주하는 예시A 방식을 선택하여 강하고 단호하게 표현한다. 또한 화음의 하성부 두 음을 먼저 박 전에 연주한 후 최상성부를 정박에 둔다. 그는 화음 이후의 최상성부의 선율을 비앙키와 달리 다이내믹을 유지하여 16분음표들의 상성부 선율로 연결한다. 이러한 마테의 연주방식은 바로크식 화음 아르페지오를 따르기 보다는 19세기 이후의 화음 연주법을 적용한 것으로 해석된다.

<악보V-23> 마테의 화음 연주(1악장, 마디1)



- 마테의 화음연주: 3악장

마테는 3악장에서도 1악장에서와 마찬가지로 예시A의 방식으로 화음을 연주한다. 다만, <악보V-24>에서 마디2의 강박에 등장하는 화음의 경우 나중에 소리 나는 두 음인 C4와 C5의 옥타브가 미세한 시간차를 두고 따로 연주하는데, 이것은 바로크적 연주 방식을 택하기보다는 각 음의 간격이 넓어졌기 때문에 테크닉적 편의를 위한 절충적인 방식을 택한 것으로 추측된다. 즉 소프라노와 알토를 옥타브 간격으로 동시에 연주하는 것보다 최상성부인 C5음을 독자적으로 연주하여 선율을 더 잘 표현하려던 의도라고 판단된다.

<악보V-24> 마테의 화음 연주(3악장, 마디1-3)

마테

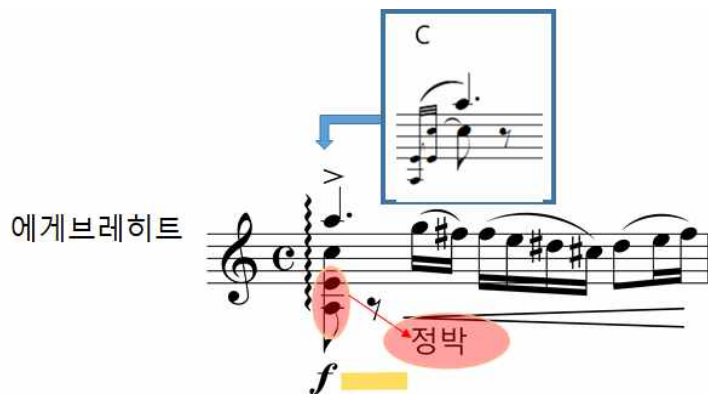
Grave (Chaconne) 정박

A

● 에게브레히트의 화음연주: 1악장

에게브레히트의 화음 연주 방식은 앞선 음반들과 차이를 보인다. 첫 4성부 화음을 예시A의 방법으로 강하게 표현했던 마테와 비앙키의 음원들과 달리, 에게브레히트는 예시C의 방식과 같이 부드러운 연주법을 택한다. 그리고 이때 하성부의 첫 두음이 정박에 연주되도록 하는데, 이 방법은 최상성부만 들었을 때 1.5박이라는 전체적인 길이가 짧아졌다고 느낄 수 있지만, 정박에 연주되는 하성부에 무게가 실리고 이로 인한 배음(Overtone)¹³⁹⁾의 효과로 실제 짧게 연주된 것으로 들리지 않는다. 이렇게 화음을 연주한 에게브레히트는 이후 최상성부의 음에서 그 다이내믹을 유지하여 16분음표들의 선율로 연결한다.

<악보V-25> 에게브레히트의 화음 연주(1악장, 마디1-3)



139) 오버톤(Overtone): 진동의 횟수가 아닌 그 중심, 오버톤은 화성적일 필요는 없다. Stanley Sadie, "Overtone", In *The Norton/Grove concise encyclopedia of Music*, 1980, p. 589.

- 예게브레히트의 화음 연주: 3악장

예게브레히트는 3악장에서 대부분 예시A의 방식으로 화음을 연주하였고, 상성부의 두 음을 정박에 두어 선율의 리듬을 중시하는 해석을 보인다. <악보V-26>을 보면 첫 두 마디에 등장하는 네 번의 4성부 화음을 두 음씩 나누어 단호하게 표현한다. 그러나 마디2의 첫 화음은 이 프레이즈에서 가장 강하게 연주하며 이때는 하성부 두 음을 정박에 연주하고 상성부 두음사이에 시간적 간격을 두었다. 그리고 *f*로 연주되던 첫 두 마디보다 작아진 마디3의 첫 박은 *mf*의 다이내믹 정도로 연주하며 이때는 예시C의 방식으로 부드럽게 연주한다(악보V-26).

<악보V-26> 예게브레히트의 화음 연주(3악장, 마디1-3)

The image displays a musical score for Example V-26, specifically measures 1 through 3 of the 3rd movement. The score is written in 3/4 time and uses a treble clef. Measure 1 begins with a forte (*f*) dynamic. Measure 2 includes a trill. Measure 3 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Two callout boxes, labeled A and C, are positioned above the score. Box A points to the first measure, and Box C points to the third measure. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

- 화음연주법: 음원 분석 요약

음원들의 화음의 연주방식을 다시 정리해보면, 비앙키는 다이내믹에 따라 다양한 화음 연주 방식을 보여준다. 그는 강하게 표현하고자 하는 부분에서 예시A를 선택하지만, 그 외의 대부분의 화음에서는 노이만의 예시에서 제시된 다양한 화음 아르페지오를 사용하여 프레이징을 풍부하게 표현한다. 그러나 그 중, 메이스의 주장과 같이 최하성부의 음에서 시작하는 예시B와 예시C는 거의 사용하지 않는다.

이와 달리 마테와 에게브레히트는 예시A의 방법을 꼭 전반적으로 사용하는데, 아르페지오 연주법을 제안하는 표기인 수직 물결무늬가 이 작품의 3성부 이상 화음 전체에 표기 되었음에도, 예시A의 방식이 주로 채택되었다는 사실은 의문을 제기해 볼 수 있다. 이는 이 작품이 20세기 초의 작품이라는 점에 더 비중을 두고 레거의 표기를 해석한 것으로 추측할 수 있다.

2.1.2. 연주자적 해석

앞서 레거가 Op. 91 전반적으로 3성부 이상의 화음에 표기한 수직 물결무늬의 의미에 대하여 알아보았다. 필자는 레거가 각 악장의 첫 주제를 ‘바흐의 선율과 진행을 차용’한 것과 더불어 바로크 시대의 화음 아르페지오 연주법을 제시함으로써 곡 전체의 바로크 양식적 통일감을 주었다고 해석하였다. 즉, 이 작품의 화음들을 노이만이 제시한 화음 아르페지오의 방식으로 연주하는 것이 레거의 의도에 합당하다고 생각된다.

화음 아르페지오와 함께 바로크 양식적 연주에서 언급되어야 할 요소는 메싸 디 보체(*messa di voce*)이다. 메싸 디 보체는 18세기 바로크 후기와 전고전주의 시대에 중요하게 여겨졌던 테크닉으로, 긴 음을 작게 시작해서 점차 볼륨을 크게 하였다가 음의 끝에서 다시 작아지는 것이다.¹⁴⁰⁾ 이 테크닉을 사용하는 것이 그 당시에 중요하게 여겨졌는데, 이는 레오폴트 모차르트(Leopold Mozart, 1719-1787)와 갈레아치(Francesco Galeazzi, 1758-1819)의 언급¹⁴¹⁾에서 뒷받침 된다.

Leopold Mozart (1756);

모든 음들은, 심지어 가장 센 어택까지도, 활 쓰기를 시작할 때 미세하

140) Ellen T.Harris, "Messa di voce", *Grove Music Online*. 2001(2020.02.13. 접속); <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018491>.

141) Werner Bachmann, Robert E. Seletsky, David D. Boyden, Jaak Liivoja-Lorius, Peter Walls, and Peter Cooke, "Bow", *Grove Music Online*, 2001 (2020.02.13. 접속); <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003753>.

게 작게 연주하는 부분이 있고..[생략]...이러한 작은 소리는 활 쓰기가 끝나는 부분에서도 들려야 한다.

Galeazzi(1791);

활은 시작부터 가볍게 악기에 위치해야 하고, 활 중간부분으로 갈수록 점차 무게를 더한 후, 팁(tip)에 갈수록 힘을 풀어야한다. 이 경우 활의 양 끝에서 소리의 볼륨이 제일 작고 중간부분에서 최대치가 된다. 이러한 규칙은 긴 음들뿐만 아니라 상대적으로 짧은 음들에도 해당되어야 한다.

필자는 화음 연주법을 메싸 디 보체와 다이내믹적인 요소들을 포함하여 1악장의 첫 화음과 3악장 주제의 도입부를 설명하고자 한다. 먼저 1악장의 화음은 앞서 제시한 예시<악보V-20> 중 예시B와 예시D의 경우와 같이 화성을 담당하는 최하성부 음을 독립적으로 연주하고 선율을 담당하는 상성부로 순차적으로 이동한다. 이때 최하성부의 A3가 정박에 연주하며 충분히 울림을 주어서 배음(Overtone)을 통한 텍스처가 풍성하게 소리 나도록 하고, 최상성부의 긴 음은 메싸 디 보체로 표현하여 바로크 시대의 느낌을 구현하고자 한다.¹⁴²⁾

<악보V-27> 필자의 제안(1악장, 마디1)



142) 모든 음들에 메싸 디 보체를 구현할 필요성은 없으나, 첫 화음의 최상성부가 긴 음가를 가지고 있으며 첫 주제선율이 바흐의 진행을 차용하였으므로 이 화음에는 메싸 디 보체를 구현할 것을 추천한다.

3악장의 화음에서도 최하성부 음을 독립적으로 연주하고 그 후 순차적으로 최상성부의 선율에 도달하는 예시B와 예시D와 같은 연주방식이 타당하다고 생각된다. 이때 3악장에서는 화음이 연속적으로 등장하여 그 연주방식이 프레이징에 영향을 미치므로 다이내믹과 분위기에 따라 다양한 연주법을 사용할 것을 제안한다. 첫 세 마디의 화음을 예로 들면(악보 V-28), 최하성부의 음을 정박에 소리 내고 예시B와 같이 순차적으로 상성부로 이동한다. 최상성부에 도달 했을 때는 긴 음의 밀도를 부풀려 메싸 디 보체를 적용하여 바로크 양식적인 느낌을 살린다. 첫 음에서와 달리 프레이즈 중간에 연속적으로 등장하는 화음들은 상성부에 위치한 주제선율의 흐름을 방해하지 않도록 아르페지오를 박 전에(before the beat) 하기를 추천한다. 필자는 전체적으로 예시B의 방법을 선호하지만 다이내믹이 커진 마디2의 강박의 화음의 경우는 예시D를 선택하여 밀도 있고 상대적으로 무게 있고 짙 채워진 소리로 연주할 것을 제안한다. 또한 최상성부가 아닌 중간성부가 중요한 경우, 즉 마디3의 강박에 연주되는 화음과 같이 알토의 리듬에 무게가 실려야 하는 경우는 정박에 소프라노와 알토의 두음을 함께 연주하고 후에 알토만 남겨 움직이는 선율이 잘 들릴 수 있도록 연주하는 것을 추천한다.

<악보V-28> 필자의 제안(3악장, 마디1-3)

The image shows a musical score for a piece titled "Grave (Chaconne)". It consists of three measures. The first measure has a red circle on the bass note, and a blue box labeled "B" is positioned below it. The second measure has a red circle on the bass note, and a blue box labeled "D" is positioned above it. The third measure has a red circle on the bass note, and a blue box labeled "D" is positioned above it. Arrows indicate the flow of the bass line and the entry of the upper parts.

정리하면, 이 곡의 전반에 걸쳐 나타나는 수직물결무늬를 필자는 레거가 바로크 양식의 화음 아르페지오를 의도하였다고 해석하였다. 이에 메이스의 주장에 근거하여 화음의 최하성부를 독립적으로 시작하며 충분한 울림을 주고, 이후 순차적으로 최상성부에 도달하는 방식을 선택하였다. 이때 곡의 첫 화음의 최하성부 음은 정박에 연주되고 이후에 연속적으로 등장하는 화음의 경우는 아르페지오를 박 전에 연주하여 프레이즈의 흐름을 방해하지 않도록 한다. 또한 긴 음에 메싸 디 보체를 적용하여 바로크 양식적 느낌을 살리고자 한다. 필자는 레거가 이러한 연주법을 통하여 곡 전체에 바로크 적인 통일감을 의도했다고 추측할 수 있다.

3. 장식적인 요소들

이 작품에서의 바로크 장식적인 음형들, 즉 슬라이드, 티라타, 그리고 장식적인 선율을 앞서 IV장에서 살펴보았다. 이 요소들은 각 악장마다 다르게 적용되었는데, 1악장에는 슬라이드의 음형만 여러 번 사용된 반면 2악장에는 이러한 바로크의 장식적 음형을 찾아볼 수 없고, 3악장에는 슬라이드와 티라타 음형, 그리고 장식적 선율이 모두 사용되었다. 이는 이 작품이 각 악장에 무게를 두고 있는 시대적 양식이 다르기 때문이라고 추측할 수 있으며, 같은 장식적 음형일 지라도 시대에 따라 다른 연주법이 적용된다.

먼저 바로크 시대에는 장식적 요소들이 다른 선율을 방해하지 않도록 가볍게 연주되었다. 도닝턴은 초기 바로크시대의 오케스트라에서 자유로운 장식들이 연주되는 경우를 예를 들어 “다른 선율을 방해하거나, 너무 드러나거나, 너무 대위적인 시도를 하는 것은 자제되어야 한다¹⁴³⁾고 설명하였다. 여기서 그의 언급은 즉흥적으로 더해지는 자유로운 장식이 오케스트라에서 연주되는 경우를 말하지만 이것은 결국 ‘다성적 텍스처’에서의 장식적 선율에도 적용될 수 있다. 크반츠 역시 느린 악장에서의 장식적 요소들로 인하여 주요 음들이 묻혀 버리는 것은 좋지 않다고 언급한 것¹⁴⁴⁾에 근거하면, 바로크 시대의 장식적 요소들은 주요 선율보다 가볍게 연주되어야 한다는 것으로 해석할 수 있다.

그런가하면 19세기 이후에는 다양한 연주방식의 적용이 가능하였다. 물론 낭만주의 시대에도 바로크 시대처럼 가볍게 연주되는 장식음이 존재하지만, 극적인 표현과 함께 이 부분을 화려하게 드러나도록 연

143) Donington, *Baroque Music: Style and Performance*, p. 97.

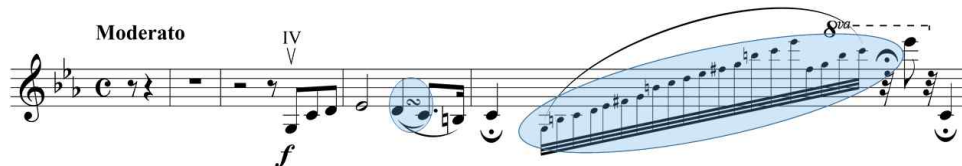
144) *Ibid.*, p. 96.

주하는 것이 가능하였다. 이러한 점은 시대적으로 악기의 발달에 의한 소리와 테크닉의 차이도 이유가 될 수 있으며, 낭만주의 사조가 주관적이고 극적인 감정표현의 목적으로 하고, 장식적 음형들은 비르투오시티(virtuosity)를 보여주기 위한 목적을 가지기 때문이라고도 볼 수 있다. 이러한 시대적 차이는 <악보V-29>의 예를 보면 확인할 수 있는데, 같은 32분음표의 긴 장식적 선율을 가진 18세기의 타르티니(Giuseppe Tartini, 1692-1770) <바이올린 소나타 Op. 2, No. 2> (1745출판)와 19세기의 사라사테(Pablo de Sarasate, 1844-1908)의 <찌고이네르바이젠> (Zigeunerweisen, 1878)의 시작부분은 다른 목적을 가지고 다른 스타일로 연주된다. 사라사테의 장식적 선율은 타르티니와 상대적으로 대비되며 극적으로 표현되는 낭만주의 장식음의 예시이다. 즉 타르티니의 작품은 주요 선율을 방해하지 않도록 상대적으로 가볍게 연주되어야 하며, 사라사테의 작품에서는 기교를 보여주는 수단으로서 주요하고 확고하게 드러내 주어야 한다(악보V-29).






<악보V-29> A: 타르티니 Op. 2, No. 2, 2악장, 마디31-32



B: 사라사테 Op. 20, <찌고이네르바이젠>, 마디1-4



[표V-12] V장 3절에서 사용된 표기들

표기	의미
	주요 선율
	연주자가 중점으로 무게 있게 연주한 음들.
	장식음 처리
	빨라짐
	느려짐

3.1. 장식적 선율

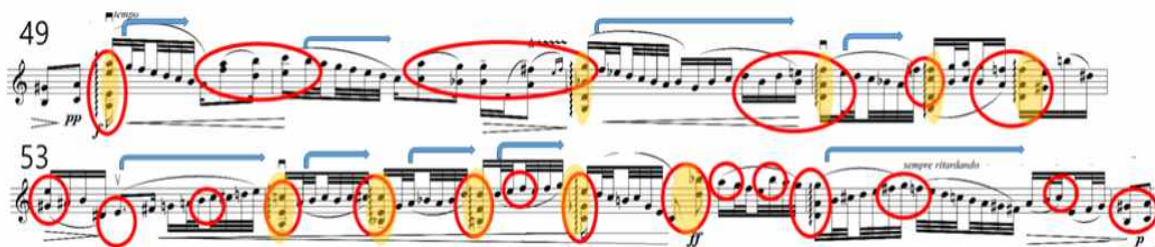
3.1.1. 음원 분석

빠른 스케일 형태의 장식적 선율은 티라타와 마찬가지로 3악장 샤콘느에만 사용된다. 이는 네 개의 변주, 즉 변주6, 변주9, 변주15, 변주17에 하행 또는 상행 등의 다양한 음형으로 나타난다. 이 장에서는 하행하는 선율을 가진 변주6과 상행하는 선율을 가진 변주9를 중점으로 음원들의 연주법을 분석하여 필자의 의견을 제안하고자 한다.

● 장식적 선율: 비앙키

비앙키는 변주6에서 3성부 이상의 화음 진행에 더욱 무게를 두어 연주하고 32분음표로 진행되는 장식적 선율은 가볍게 처리한다. 화음들은 마디49-52에서는 순차 하행진행, 마디54-55에서는 짧은 박자 단위로 순차 상행하며 큰 틀의 화성 진행을 보여준다. 비앙키는 전체적으로 내포되어 있는 주제선율보다 화성진행에 무게를 두어 해석하였고, 장식적 선율은 주요 진행을 방해하지 않도록 연주한다.

<악보V-30> 비앙키, 장식적 선율 (변주6: 마디49-56)



비앙키는 변주9에서도 대부분 화성적 진행에 무게를 둔 해석을 보여주며 장식적 선율을 바로크적 해석으로 가볍게 연주한다. 그리고 앞선 변주6과 마찬가지로 주제 선율이 아닌 최하성부의 진행을 중요하게 다룬다. 마디80에서는 두 번째 박의 마지막 두 음과 세 번째 박의 첫 네 개의 32분음표 음들은 장식으로 처리하여 가볍게 연주 하지만 그 후 등장하는 A4-C5-G#4-A4 음들은 강조하여 표현력 있게 연주한다. 이것은 여기서 함께 표기된 지시어들, 즉 ‘G현에서 연주할 것(*G Saite*)’, *cresc.*와 *rit.*라는 지시어와 내포되어 있는 주제선율을 인식한 해석으로 볼 수 있다.

<악보V-31> 비앙키, 장식적 선율 (변주9: 마디73-80)

The image shows a musical score for Violin, measures 73-80. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'tempo'. The dynamics are marked 'p' (piano) at measure 73, 'f' (forte) at measure 77, and 'ff' (fortissimo) at measure 80. The score includes several annotations: blue arrows indicating phrasing or breath marks, red circles highlighting specific notes or groups of notes, and yellow circles highlighting other notes. The text 'G Saite' is written above measure 80, and 'ritardando' is written below measure 80. The text 'sempre crescendo' is written below measure 77, and 'sempre ff' is written below measure 80.

- 장식적 선율: 마테

마테의 해석은 화성 진행에 비중을 두었던 비앙키와 다르게 나타난다. 그는 <악보V-32>에서와 같이 하행하는 선율들은 장식적인 선율로 해석하고 마디53부터의 *cresc.*와 함께 상행하는 선율들은 정확한 음가로 연주하는 별도의 해석을 보여준다. 첫 네 마디동안에는 주제 선율들을 중심으로 무게를 두고 장식적 선율은 이와 구분하여 빠르고 가볍게 연주한다. 그러나 마디53부터 *cresc.*가 동반된 상행하는 진행에서는 주제선율과 32분음표를 모두 정확한 음가로 연주하여 동등한 비중을 둔다.

<악보V-32> 마테, 장식적 선율(변주6: 마디49-56)

정확한 음가로 연주

마테는 변주9에서도 마찬가지로 주제 선율의 진행을 중요하게 다루며 장식적 선율은 가볍게 연주한다. 이러한 해석은 바로크식 연주법으로 각 주제 선율이 서로를 방해하지 않도록 표현 것으로 보인다. 하지만 마디80의 두 번째 박자의 긴 선율은 낭만주의의 극적인 요소를 가지고 있는 부분으로, C#3부터 시작되는 스케일의 도입은 장식음처럼 연주하지만 스케일의 마지막 부분인 A4-C4-G#3-A4는 앞선 비앙키와 마찬가지로 각 음을 밀도 있고 화려하게 연주한다.

<악보V-33> 마테, 장식적 선율(변주9; 마디73-80)

73 *p* *f* *al tempo*

77 *p* *f* *sempre crescendo* *ff*

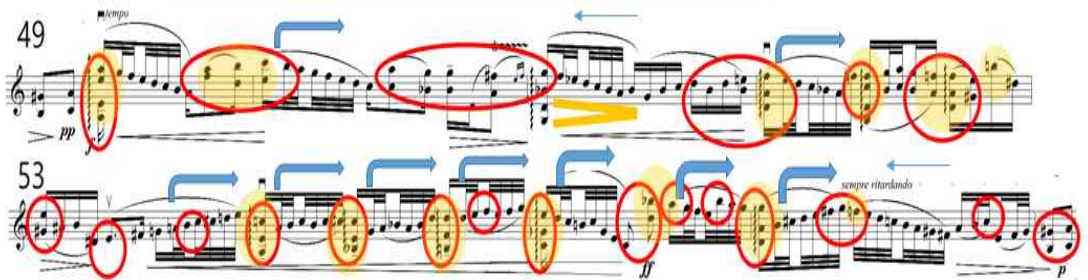
80 *G Sa* *ardando* *sempre ff* 무게

- 장식적 선율: 에게브레히트

에게브레히트는 변주6의 장식적 선율은 상당수를 가볍게 처리하고 변주9의 장식적 선율 전체적으로 정확한 음가로 연주하며 주제선율과 구분하지 않는다.

먼저 <악보V-34>의 변주6을 보면, 마디50의 첫 박과 마디52의 첫 박 선율을 장식음처럼 가볍게 연주하고 이후 마디53부터는 연속적으로 등장하는 빠른 선율들은 다 바로크식으로 장식음 처리한다. 그리고 그는 주요 선율이 *cresc.*를 동반할 때 중요도를 두어 다룬 것을 보인다.

<악보V-34> 에게브레히트, 장식적 선율(변주6: 마디49-56)



그리고 변주9에서는 모든 64분음표들을 장식적 선율을 그 음가에 충실히 연주하며 이 변주 전체적으로 다이내믹의 변화를 포함한 아고격을 최소화 한다.

<악보V-35> 에게브레히트, 장식적 선율(변주9: 마디73-80)

73 *a tempo*
 77 *f* *sempre crescendo*
 80 *G Saite* *ritardando* *sempre ff*

3.1.2. 연주자적 해석

필자는 장식적 선율과 주제선율이 함께 연주될 때 주제 선율에 중요도를 두어 장식적인 선율들은 가볍게 연주할 것을 제안한다. 이 때 이 장식적 선율은 꾸며질 대상이 되는 주요 음을 향하여 방향성을 가지고 연주한다. 그리고 주요 음은 상대적으로 강조해서 연주하여 주제선율이나 화성진행이 드러나도록 해야 한다. 즉, 필자가 <악보V-36>에 노란색으로 표기한 주제 선율들은 무게를 두어 드러나도록 연주하고, 장식적인 선율들은 상대적으로 가볍고 방향성 있게 표현되어야 한다고 생각한다.

그러나 필자는 마디53의 세 번째 박에 상행하는 반음계선율은 여유 있게 느슨해지며 *dim.*를 하였는데, 그 이유는 이 선율들을 포함한 화성이 도미넌트이고, 마디54의 첫 박을 꾸며주는 장식적 선율이 아닌 마디53의 두 번째 박 인 E5를 꾸며주는 뒷 꾸밈음으로 볼 수 있기 때문이다. 또한 이렇게 연주함으로써 마디54의 첫 박을 작게 시작할 수 있고 다음에 이어지는 상행선율을 따라 효과적인 *cresc.*를 할 수 있다. 마디54에서는 3성부 화음들의 상행 진행을 강조하며 마테의 해석에서처럼 64분 음표들은 장식적 요소로 연주한다. 이때 3성부화음들은 음가들을 충실히 연주하여 *cresc.*와 함께 *ff*까지 확장시킨다.

<악보V-36> 필자의 제안(변주6: 마디49-56)

The image shows a musical score for two staves, measures 49 to 56. The top staff begins at measure 49 with a *pp* dynamic and a 'tempo' marking. The bottom staff begins at measure 53 with a *p* dynamic. Yellow circles highlight specific notes in both staves, likely representing the 'main notes' mentioned in the text. Blue arrows indicate phrasing or dynamics. Red circles highlight other notes. The bottom staff ends with a *p* dynamic and a 'sempre ritardando' marking. The score is annotated with various performance instructions and dynamics.

필자는 변주9에서의 장식적인 선율들도 마찬가지로 방향감을 가지고 상대적으로 가볍게 연주하기를 추천한다. 또한 전체적으로 주제선율이나 화성 진행을 담당하는 라인에 무게를 두어 연주한다. 장식적 선율에 주제선율이 내포되며 다이내믹과 테크닉적으로 낭만주의적 경향을 보이는 마디80의 세 번째 박과 같은 경우도 마테와 비앙키의 스타일처럼 주제선율에 무게를 두어 연주하며 화려하고 극적인 표현이 가능해 보인다.

<악보V-37> 필자의 제안(변주9: 마디73-80)

The image shows a musical score for Variation 9, measures 73-80. The score is written on three staves. The first staff starts at measure 73 and ends at measure 76. The second staff starts at measure 77 and ends at measure 79. The third staff starts at measure 80 and ends at measure 80. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Performance suggestions are indicated by blue arrows and red circles. Blue arrows point to specific measures, suggesting a crescendo or a change in dynamics. Red circles highlight specific notes or groups of notes, suggesting a focus on these elements. The score also includes markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), 'sempre crescendo', 'ritardando', and 'sempre ff'.

3.2. 슬라이드

이 장에서는 이 작품의 1악장과 3악장에 슬라이드 음형의 연주법을 살펴보고자 한다. 상행 또는 하행의 짧은 순차적 진행으로 연주되는 슬라이드는 바로크의 대표적 장식 요소 중 하나였으며 실제 당시의 작곡가들이 중요하게 인식하고 있었다. 실제 슬라이드의 연주법에 대하여 카를 필립 엠마누엘 바흐는 “첫째, 연주자는 음을 다 채우려고 하기 보다는 절제된 표현을 해야 한다. 둘째, 음이 많지 않지만 그 음들을 표현력 있게 연주하려고 하면 안 된다”¹⁴⁵⁾고 언급하였다. 즉, 레거 작품에서 슬라이드 음형을 바로크적인 ‘장식적인 요소’로 인식하여 해석하면, 그 음형들에 무게를 싣기보다는 가볍게 연주하여 주요 음에 비중을 두어야 한다는 뜻이다. 반면, 이러한 바로크식 해석과 달리 이 음형을 ‘주요 선율의 일부분’으로 취급한다면 연주자들은 두 음의 음가를 채워 표현하게 될 것이다.

IV장에서 슬라이드가 1악장에는 일곱 번, 3악장에 네 번 등장한다고 분석하였다. 필자는 이 장에서 1악장 제2주제 도입부인 마디22-24(악보V-38)와 3악장의 마디24(악보V-39)의 슬라이드를 중심으로 음원들을 살펴보고 필자의 제안을 제시하고자 한다.

<악보V-38> 슬라이드(1악장, 마디22-24)



145) Carl Philipp Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, trans and ed. by William J. Mitchell (New York: W.W. Norton & Co., 1949), pp. 136 - 139.

<악보V-39> 슬라이드(3악장, 마디24)

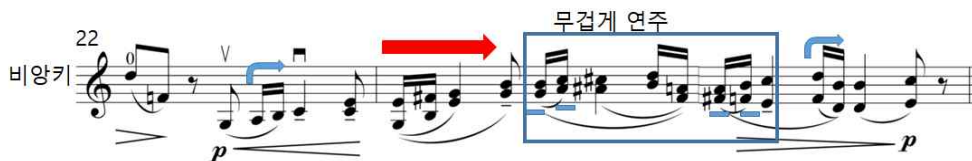


3.2.1. 음원 분석

- 1악장의 슬라이드: 비앙키

비앙키는 1악장의 슬라이드를 바로크적 장식음으로 다룬다고 보기는 어렵다. <악보V-40>을 보면, 마디22의 첫 슬라이드와 마디23의 슬라이드에 속도가 붙어 꾸밈음 처리한 듯 보이지만, 이는 작곡가가 표기한 다이내믹의 변화, 즉 *cresc.* 와 *dim.*에 따라 전체적으로 *accel.*이 형성되어 템포 자체가 빠르게 변화된 것이다. 그리고 마디23의 세 번째 박과 마디24의 첫 박의 슬라이드에는 확실히 각 음들에 무게가 실려 표현된다. 이러한 연주는 슬라이드 음형을 주요 선율의 일부분으로 취급하고 전체적인 프레이징에 따라 속도를 조절한 것으로 해석된다. 정리하면, 비앙키는 세 마디로 이루어진 프레이즈 중 중간 부분을 중요하게 다루며 프레이즈의 처음과 끝을 가볍게 연주한다. 이때 슬라이드 음형들도 주요 선율의 일부분으로 취급되며 더불어 빠르고 가볍게 연주되는 결과가 발생하였다고 볼 수 있다.

<악보V-40>비앙키, 슬라이드(1악장, 마디22-24)



• 1악장의 슬라이드: 마테

마테도 1악장의 슬라이드 음형을 선율의 일부분으로 다루며 중요도를 두었다고 보인다. 그도 마디22에서의 슬라이드 음형은 비앙키와 마찬가지로 장식적 요소로 해석한 듯 가볍게 연주하지만, 마디23과 마디24의 슬라이드는 음가를 채워 연주한다. 이때 비앙키와 같이 더욱 무게를 둔 것은 아니지만 정확한 음가로 표현한다. 그리고 마디24의 3도 하행 도약하는 6도 병행 음정은 느려지며 프레이즈를 마무리 한다.

<악보V-41> 마테, 슬라이드(1악장, 마디22-24)



• 1악장의 슬라이드: 에게브레히트

에게브레히트도 앞선 두 음원과 마찬가지로 음가를 채워 연주한다. 그는 첫 슬라이드부터 두 개의 16분음표들에 무게를 두어 느리게 연주하고 마디23의 강박의 슬라이드 역시 첫 음 강조하여 표현한다. 그는 이후의 모든 슬라이드를 음가를 채워 연주하지만 마디24의 강박의 슬라이드만 가볍게 장식음 처리한다. 이는 프레이징에 따라 무게의 변화를 준 것으로, *cresc.*를 만들며 상행 진행 할 때는 무겁게 연주하고 *dim.*와 함께 긴장감이 느슨해 질 때 함께 가볍게 연주한 것으로 보인다.

<악보V-42> 에게브레히트, 슬라이드(1악장, 마디22-24)



• 3악장의 슬라이드

IV장 3절에서 언급한 3악장의 네 번의 슬라이드 중, 음원들에서 확실한 연주의 차이를 보이는 마디24에 대하여 아래[표V-13]와 같이 비교하고자 한다.

마테는 *cresc.*를 하며 슬라이드를 주요 선율의 일부분으로 발전시키며 음가를 채워 연주하고, 비앙키와 에게브레히트는 1악장과 다르게 3악장에서는 바로크 방식의 장식음으로 처리하여 가볍게 표현한다. 이는 3악장의 샤콘느는 1악장과 다르게 전제적으로 바로크 시대의 음악적 특성에 무게를 두고 있고 이 것에 근거하여 바로크의 슬라이드로 해석한 것으로 보인다.

[표V-13] 3악장, 마디24: 슬라이드의 음원 연주 분석

악보	분석
<p>비앙키</p>	<p>슬라이드에 앞선 16분음표의 두음에 무게를 두어 더욱 대조되는 슬라이드로 연주하였다.</p>
<p>마테</p>	<p><i>cresc.</i>를 접목하며 음가를 채워 무게 있게 연주하였다.</p>
<p>에게브레히트</p>	<p>템포와 다이내믹은 일정하게 유지하며 슬라이드의 32분음표 음들만 빠르고 가볍게 연주하였다.</p>

3.2.2. 연주자적 해석

• 1악장의 슬라이드

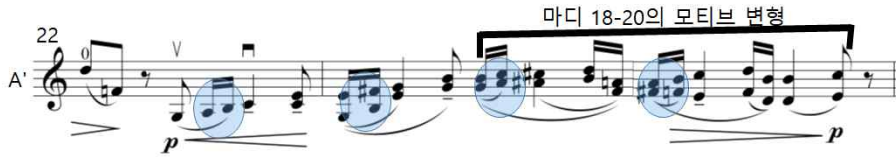
필자는 1악장에 사용된 슬라이드를 바로크 시대의 장식적 음형 보다는 선율의 일부분으로 해석하는 것이 적합하다고 여긴다. 그 이유는 앞선 <템포의 해석>에서 1악장이 낭만주의적 해석에 무게를 두고 있다고 언급한 것과도 연관이 있는데, 비교적 자유로운 19세기적 음악 어법이 중점이 되는 1악장에 바로크의 장식적 처리를 적용할 필요성은 적어 보인다. 또한 마디18-20은 제2주제의 일부분으로 슬라이드 음형들과 함께 사용된 싱크페이션 리듬의 중요도가 높다는 점도 강박의 두 음을 꾸밈음 처리하지 않는 이유이다. 그리고 마지막으로 <악보V-43>에서 레거가 표기한 *cresc.*와 *dim*에 따라 마디18부터 마디20까지 하나의 프레이즈를 이룬다는 점에 근거하여 같은 프레이즈 안에서 동일한 리듬으로 진행되는 마디19의 세 번째 박과 마디20의 도약진행이 슬라이드가 아닌 점도 근거가 된다. 즉 프레이징 표현의 통일성을 위하여 첫 마디의 슬라이드 음형도 음가를 채워 연주하고자 한다. 그리고 이후에 연주되는 A' (마디22-24)는 A의 모티프가 변형된 형태이므로, A와 같은 해석을 적용하기를 추천한다.

<악보V-43> 필자의 1악장 슬라이드 해석

A: 1악장 마디18-20

The image shows a musical score for measures 18-20 of the first movement. The score is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 18 starts with a piano (pp) dynamic. Measure 19 has a piano (p) dynamic. Measure 20 has a piano (p) dynamic. The score includes a 'a tempo espressivo' marking. A blue box labeled '슬라이드' (slide) points to the first measure. A blue box labeled '슬라이드 아닌 음형' (non-slide form) points to the second measure. A blue box labeled '슬라이드' (slide) points to the third measure. A blue box labeled '슬라이드 아닌 음형' (non-slide form) points to the fourth measure. The score also includes a 'V' marking at the end of measure 20.

A' ; 마디22-24



• 3악장의 슬라이드

반면, 3악장은 전체적으로 바로크 양식에 무게를 두는 연주법을 적용하고자 하며, 이에 3악장에 등장하는 슬라이드의 두 음을 카를 필립 엠마누엘 바흐의 언급에 근거하여 가볍게 처리하고자 한다. 즉 앞서 언급했던 그의 주장, 즉 “첫째, 연주자는 음을 다 채우려고 하기 보다는 절제된 표현을 해야 한다. 둘째, 음이 많지 않지만 그 음들을 표현력 있게 연주하려고 하면 안 된다”¹⁴⁶⁾고 말한 것에 근거하여, 슬라이드에 많은 의미를 두지 않고 간단한 ‘장식적’ 요소로 해석하고자 한다.

이를 악보에 표기하면 <악보V-44>와 같다. 이때 마디24의 첫 박에 나타나는 주요선율인 G5-F#5에는 무게를 두고 여기서 슬라이드 음형을 빠르고 가볍게 연주하여 F#5를 꾸며주도록 연주한다. 그리고 이 반음계 하행 진행하는 주요선율이 F#5로 연결될 때 *cresc.*를 적용하여 방향성을 표현할 것을 제안한다.

<악보V-44> 필자의 제안(3악장, 마디24)



146) Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, trans and ed. by William J. Mitchell, pp. 136 - 139.

3.3. 티라타

3.3.1. 음원 분석

티라타는 세 개의 악장 중 3악장에만 사용되며 열일곱 개의 변주 중에서도 변주15에서만 사용되었다. 변주15의 도입부터 나타나는 티라타는 마디122와 마디123에 사용된 긴 장식적 선율의 끝에서 모방된 음형으로 나타난다는 것을 앞서 분석한 바 있다. 그리고 마디125에서는 티라타와 모방음형이 *cresc.*와 함께 네 박자 동안 연속적으로 등장한다(악보V-45).

<악보V-45> 티라타(3악장, 마디121-126)

The musical score for measures 121-126 is presented in two systems. The first system, measures 121-123, is marked 'a tempo' and 'f'. It features a 'Tirata' pattern (blue) and a 'Tirata Imitation Pattern' (green). The second system, measures 124-126, is marked 'ff' and 'mf'. It continues the 'Tirata' pattern (blue) and the 'Tirata Imitation Pattern' (green), with a 'crescend' marking. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

● 티라타: 비앙키

비앙키는 티라타와 모방 음형들을 대부분 가볍게 연주하는 바로크식 해석을 적용한다. 하지만 첫 도입부의 티라타는 강하고 극적으로 표현하는데, 이는 텍스처와 다이내믹에서 대조적인 변주14와의 분위기 대조를 구현하기 위함으로 보이며, *f*의 다이내믹과 함께 도입부터 힘차고 무게 있게 표현하고자 했다고 해석된다. 그는 마디125의 셋째 박부터 등장하는 티라타를 다음의 3성부 화음과 연결하지 않고 뒷 꾸밈음으로 다루어 앞선 화음의 일부분처럼 하나로 묶어 한 박 단위로 진행시킨다. 이러한 해석으로 3성부 화음의 상행 진행을 강조한 비앙키는 마지막의 6도 병행진행은 각 음을 스타카토 처리하여 독립적인 음들로 연주한다. 마지막의 6도 병행이 앞선 티라타들과 다른 텍스처와 음형을 가지고 있기 때문에 짧게 연주하여 차이를 두었다고 해석된다.

<악보V-46> 비앙키, 티라타(3악장, 마디121-126)

121 *a tempo* *f* short 꾸밈음 처리

124 *Subito p* *ff* *crescendo* 뒷꾸밈음으로 처리와 한 박 단위의 진행 강조

● 티라타: 마테

마테는 첫 도입의 티라타를 비앙키와 같은 해석으로 연주하며 바로크식 장식음 처리가 아닌 첫 음부터 음가를 채워서 강하게 연주한다. 하지만 마디125에서의 티라타들은 장식적인 앞꾸밈음으로 다루어 연주하며 뒤에 오는 3성부 화음을 장식한다. 그리고 마디126의 마지막 박의 6도 병행 음형은 비앙키와 마찬가지로 선율적으로 연주하지만 스타카토를 접목하여 짧게 연주했던 비앙키와 달리 마테는 각 음들을 밀도 있게 연주한다. 마테의 해석은 티라타에 방향성과 *cresc.*를 부여하여 마디125 전체가 점점 커지며 앞으로 나아가도록 표현한 것으로 보이며, 마지막의 6도 병행은 도약과 두터운 텍스처를 표현하기 위하여 느리고 무게 있게 연주하였다고 볼 수 있다.

<악보V-47> 마테, 티라타(3악장, 마디121-126)

앞꾸밈음으로의 역할

- 티라타: 에게브레히트

에게브레히트는 첫 도입부의 티라타를 바로크 시대의 해석으로 연주하여 A4음을 강조한다. 그리고 티라타의 모방 음형이 포함되어 있는 마디122의 장식적 선율에서는 티라타 음형을 따로 구분하지 않는다. 예를 들면 마디123의 두 번째 박 끝부분의 D5-B4-A4-G4는 각각의 음을 강조하면서 장식음이 아닌 선율의 중요한 부분으로 다룬다. 이후 마디125의 티라타 음형은 비앙키의 해석과 마찬가지로 한 박자 단위의 진행을 강조하듯 앞꾸밈음 처리하고 각 박과 박 사이에 쉼을 가지며 마디126의 마지막 박의 6도 병행 스케일은 마테와 마찬가지로 각 음을 독립된 32분음표들로 무게 있게 연주한다.

<악보V-48> 에게브레히트, 티라타(마디121-126)

3.3.2. 연주자적 해석

필자는 변주15에 등장하는 티라타와 그 모방 음형을 서로 다르게 연주할 것을 추천하고자 한다. 이는 티라타와 모방음형의 역할에 차이가 있기 때문이다. 즉 티라타는 단순 연결의 역할을 하여 각 음들의 중요도가 적지만 모방음형들은 도약을 포함하며 화음으로써의 성격이 상대적으로 강하기 때문이다.

필자의 견해는 세 음원들 중 에게브레히트의 해석 가장 유사한데, 첫 도입의 티라타를 가볍게 연주하여 A4음을 장식 및 강조하고, 이어지는 모방 음형들도 가볍게 장식음 처리 하되 장식적 선율에 포함된 모방 음형들을 따로 구분하지는 않는다. 마디124에서는 6도로 병행·상행 진행하는 선율이 들리도록 연주하며 나머지 32분음표음들은 가볍게 처리하는데, 이것 또한 장식적 선율에 포함된다. 마디125의 세 번째와 네 번째 박의 티라타는 *cresc.*와 함께 앞꾸밈음으로 처리하여 뒤에 따라오는 3성부 화음을 장식하도록 하고, 마디126의 티라타 모방음형은 앞선 두 개의 티라타보다 음가를 충실하게 연주하며 구분한다. 또한 다른 음원들에서 공통적으로 나타났듯, 마지막 6도 병행 상행스케일의 32분음표들은 무게를 더하여 독립적인 음들로 연주한다.

<악보V-49> 필자의 제안(3악장, 마디121-126)

The image shows a musical score for measures 121 to 126. The score is written on two staves. Above the first staff, there are four colored arrows pointing to specific musical elements: a blue arrow labeled '티라타' (Tirata) pointing to measure 121, a red arrow labeled '박 강조' (Emphasis on beat) pointing to the first beat of measure 121, a yellow arrow labeled '장식적 선율' (Decorative melody) pointing to the second staff, and a green arrow labeled '모방음형' (Emulation) pointing to the third staff. The score includes various musical notations such as 'a tempo', 'f', 'ff', 'mf', and 'crescend.'. The bottom staff has a 'crescend.' marking and a red arrow pointing to the end of the measure.

VI. 결론

막스 레거는 19세기 후반부터 20세기 초반까지 활동하며 200여 곡에 달하는 많은 작품을 남겼다. 그는 바그너의 영향으로 극대화된 반음계주의와 함께 조성을 흐리는 진보적인 어법을 사용했지만 동시대의 작곡가들과 같은 무조성까지 도달하지는 않았다. 오히려 레거는 독일의 전통 음악을 자신의 음악적 토대로 바로크 양식을 추구하였다. 이러한 레거의 음악적 정체성은 레거 학자인 프리쉬와 슈발브에 의해 ‘역사주의자적 모더니즘/보수적 모더니스트’라는 새로운 단어로 설명되었다.

레거는 이러한 음악적 양면성을 바이올린 작품들에도 예외 없이 적용하며 다양한 장르의 바이올린 작품들을 남겼다. 그의 바이올린 작품들 중에는 무반주 작품들도 상당 부분을 차지하는데, 14년 동안 작품번호로는 다섯 개, 세부적으로는 총 26곡을 작곡했다. 하지만 그의 바이올린 작품들은 오르간 작품들에 비해 상대적으로 잘 알려지지 않았다.

본 논문에서는 레거의 두 개의 무반주 바이올린 소나타 중 1905년에 작곡된 <7개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 91>에서 그의 음악적 특징들을 살펴보았다. 이 작품에는 앞서 언급했던 그의 음악적 양면성, 즉 무조성에 가까운 진보적인 어법과 바로크 양식을 추구하는 전통적 어법이 함께 나타난다. 그러나 이 작품은 그의 오르간 작품들에 비해서는 전통적인 요소에 더욱 무게를 두고 있으며, 특히 바흐 작품과의 유사성을 깊이 보여준다. 레거는 무반주 바이올린 소나타에 다성적이며 대위적인 텍스처를 접목하였고, 다양한 바로크 양식의 사용과 함께 바흐 작품의 구조와 선율 진행을 직·간접적으로 차용하였다.

더불어 이 작품에는 19세기 특유의 비르투오조적인 특징들도 나타나 한층 더 복합적인 음악적 경향을 보인다. 레거는 비르투오조 바이

올린 연주자들의 카프리스나 에튀드에 등장할 법한 다양하고 난이도 높은 테크닉들을 사용했는데, 주로 ‘빠른 템포 안에서 넓은 음역대의 사용’, ‘다양한 더블 스탱들의 연속적 등장’이라는 왼손 테크닉과 고난도 활주법을 접목하여 화려한 연주적 효과까지 구현하였다. 레거가 이러한 특징을 앞서 언급한 음악적 양면성에 결합한 것은 음악사적으로 주목할 만한 새로운 시도로 여겨진다.

이렇듯 이 작품에 나타나는 음악적 복잡성은 연주자들로 하여금 다양한 시대적 해석을 가능하게 한다. 본고에서는 <7개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 91> 중 마지막에 수록된 소나타 7번을 중점으로 작품 분석과 음원들을 통한 연주적 해석, 그리고 그에 관한 필자의 견해까지 고찰하였다.

이 작품의 세 개의 악장에는 공통적으로 큰 틀에서의 전통적인 구조를 가지고 ‘첫 주제선율에는 바흐 선율의 차용되었으며, 3성부 이상의 화음에는 바로크식 ‘화음 아르페지오’가 적용되었다. 이 요소들은 곡 전체에 바로크 양식적 통일성을 부여한다. 반면, 각 악장은 세부적인 진행에 따라 각기 다른 시대적인 양식에 무게를 보이고 이는 다각도의 해석으로 연결된다.

1악장은 소나타 형식의 악장으로 큰 틀에서는 조성적인 흐름과 전통적인 특징을 보인다. 하지만 세부적으로는 끊임없는 조성의 변화와 음형들의 불규칙한 연결 등의 후기 낭만주의 특징들과 넓은 음역대의 사용, 다양한 더블스태프들의 연속적 등장 등의 19세기의 ‘비르투오조’의 테크닉이 주를 이룬다.

본고에서 선택한 음원들의 1악장에 대한 해석을 살펴보면, 먼저 지시된 ‘알레그로 에너지코’의 대략적인 템포는 세 음원 모두 공통적으로 안정적인 바로크의 알레그로 템포를 적용한다. 이는 1악장의 첫 선율이

바흐의 선율을 차용한 점과 이로 인해 나타나는 바로크적 특징 때문일 것이라고 추측할 수 있다. 하지만 세부적인 아고식의 표현에 있어서 각 음원들은 서로 다른 시대적 해석을 보여준다. 비앙키는 극적이고 다양한 아고식을 표현하여 낭만주의적인 해석에 가깝게 접근하고 1악장에 나타나는 슬라이드 음형들도 바로크식으로 연주하지 않는다. 이와 달리, 마테는 긴장감과 화성적인 종지를 과하지 않은 아고식으로 표현하는 바로크식의 해석을 적용한 것으로 보인다. 그러나 마테 역시 슬라이드 음형은 비앙키와 마찬가지로 바로크식 해석이 아닌 음가를 채워 표현하는 방식을 택한다. 마지막으로 에게브레히트는 전반적으로 일정한 템포를 유지하고 개인적인 아고식의 표현을 자제하며 작곡가의 표기에 충실히 연주한다. 그리고 슬라이드는 앞선 두 음원과 같이 선율의 일부분으로 취급하며 오히려 더욱 무게 있게 연주한다.

필자는 1악장의 첫 선율이 바흐 선율의 인용이라는 점에 근거하여 전반적인 템포에는 세 음원에서와 같이 안정적인 알레그로의 해석을 적용하고자 제안하였다. 그러나 ‘알레그로 에너지코’가 낭만주의적 표기라는 점과 이 악장이 전체적으로 후기 낭만주의의 진보적인 어법들, 그리고 19세기의 테크닉들이 차지하는 비중이 크다는 점들로 인하여 곡에 적용되는 아고식은 낭만주의적인 해석이 적합하다고 설명하였다. 즉 다이내믹과 긴장감, 그리고 화성의 표현을 극대화할 수 있는 유연한 아고식의 사용을 추천하며, 또한 이 악장에 사용된 ‘슬라이드’ 음형도 바로크식 장식음 처리가 아닌 선율적으로 취급하여 앞선 음원들과 같이 각 음들을 채워서 표현할 것을 제안하였다.

2악장은 스케르초와 트리오로 구성된 복합3부형식과 함께 전통적이고 조성적인 경향을 보이며 반음계나 큰 도약, 조성의 모호성 등의 진보적인 요소들은 최소화되었다. IV장의 분석에서와 같이, 첫 도입부가

바흐의 미뉴에트과 유사하다는 점을 근거삼아 바로크 시대의 해석으로 접근하면 안정적인 춤곡풍의 템포 선택이 가능하다. 그러나 작곡가가 직접 표기한 스케르초의 해석에 고전주의 이후의 ‘익살스러움’이 표현되어야 한다는 점에 근거하면 베토벤의 스케르초와 같이 빠른 템포의 연주가 적당할 것이다.

음원들에서의 2악장에 대한 해석을 살펴보면, 비앙키는 상대적으로 빠른 템포를 연주하며 아고직을 유연하게 표현해 이 곡을 유머러스하게 해석하고, 마테는 안정적인 템포로 자연스러운 아고직을 적용한다. 그리고 에게브레히트는 전체적으로 1악장에서와 마찬가지로 작곡가의 표기에 충실하며 개인적인 아고직 표현을 최소화한 연주를 보여준다.

필자는 레거가 부제로서 병기한 ‘스케르초’를 잘 표현할 수 있는 템포로써 세 음원들보다 약간 빠른 템포의 적용을 추천하였다. 그리고 트리오 섹션은 스케르초보다 느슨한 템포를 채택하여 분위기에 대조를 주며 세부적으로는 재등장하는 ‘익살스러운’ 스케르초 모티브를 재치 있는 표현할 수 있는 아고직 적용을 함께 제안하였다.

3악장은 여덟 마디의 주제와 열일곱 개의 변주들 그리고 코다로 구성된 샤콘느 형식의 악장이다. 각 변주들은 다이내믹과 분위기의 대조를 이루고 있으며 주제가 재등장하는 변주11을 기준으로 황금분할의 비율을 가진다. 레거는 이 악장에서 바흐 샤콘느와 선율적 유사점들 뿐 만 아니라 다성적이고 대위법적인 텍스처, 바로크 장식적 요소와 같은 다양한 바로크적 요소들을 사용하며 바로크 양식에 무게를 두고 있다.

세 개의 음원들에서는 각 변주마다 다른 템포를 적용해 분위기를 변화시키는데, 이러한 템포의 변화 양상은 그래프로 표기했을 때 유사한 패턴을 보인다. 예컨대 세 음원 모두 주제가 재등장할 때마다 유사한 템포를 유지하고, 레지에리시모가 표기된 변주5에 가장 빠르고 가벼

은 템포를 사용하는 것이다. 하지만 각 음원의 전체적인 템포는 조금씩 차이를 보인다. 비앙키의 연주에서는 템포가 극적이고 유연하게 변화하며, 마테와 에게브레히트는 상대적으로 일정한 속도를 유지한다.

필자는 첫 주제의 템포를 바로크 시대의 학자들의 말에 근거하여 ‘위엄 있고 무게 있는’ 템포와 ‘느린 1박으로 짓기가 가능한’ 템포로 연주할 것을 제안하였다. 그리고 세부적으로 변주간에 나타나는 템포 변화에 있어서는 세 음원에서 공통적으로 나타나는 패턴과 유사하게 해석할 것을 권장하였다. 그리고 덧붙여 황금분할로 이루어진 주제의 재등장(변주11)을 중심으로 두 부분으로 나누어 템포를 변화시킬 것을 제안하였다. 또한 3악장에 나타나는 장식적 요소의 연주 방식에 있어서, 비앙키와 에게브레히트는 대부분을 바로크식으로 가볍게 연주하지만 마테는 대부분 음가를 채워서 연주하며 때때로 장식적 처리를 하는 해석을 보인다. 이에 필자는 1악장에서와 달리 3악장의 슬라이드와 티라타, 장식적 선율 모두 바로크 시대적 연주법으로 해석할 것을 추천하였다.

결론적으로 이 작품은 전체적으로는 3성부 이상의 화음에 적용된 화음 아르페지오와 바흐 작품과의 유사점, 그리고 그 외에 적용된 대위적 텍스처, 장식적인 요소 등을 통하여 바로크적인 통일성을 가진다. 그러나 세부적으로는 다양한 시대적 특징들이 부각되므로 보다 유연한 해석이 가능해진다. 이에 필자는 레거의 복합적인 음악적 경향을 설득력 있게 전달할 수 있는 연주를 위해 세 악장에 다양한 해석을 적용하였다. 1악장에서는 낭만주의 시대의 화려하고 극적인 표현에 무게를 두어 연주하고, 2악장은 고전시대 스케르초의 ‘익살스러움’에 초점을 맞추었으며 3악장에는 바로크 시대적으로 해석할 것을 제안하였다.

단순히 독창적이기만 한 것이 아니라 시대적 복합성을 띠는 이 작품은 여러 관점을 포용하는 입체적 연구를 필요로 한다. 작곡가의 시

대적 배경, 음악어법, 즐겨 사용한 악기의 특징 등 다양한 측면으로 폭넓게 접근한다면 레거와 그의 작품을 더욱 잘 이해할 수 있을 것이다. 필자는 <7개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 91> 중 소나타 7번을 집중적으로 고찰하였지만, 레거에 관한 연구가 다른 작품들로도 계속 이어져야 한다고 생각한다. 역사적 배경과 작품 분석, 음원 비교와 연주자적 해석을 통해 레거의 <7개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 91> 중 소나타 7번을 다각도로 고찰한 본 논문이 향후 많은 음악가들의 해석에 도움이 되길 바란다.

참 고 문 헌

• 단행본

Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, Translated and edited by William J. Mitchell. New York: W. W. Norton & Co., 1949.

Cyr, Mary. 『바로크 음악 연주하기』. 양승열 번역. 서울: 도서출판 (주)상지원, 2007.

Danuser, Hermann. *Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation: Sendung: 16.5. - 22.5. 88*, Vol. 27. Deutch: Funkkolleg Musikgeschichte, 1988.

Donington, Robert. *Baroque Music, Style and Performance*. England: Faber Music Ltd, 1982.

Grout, Donald J., Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder. 『그라우트의 서양음악사』. 제 7판. 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 옮김. 서울: 이엔비플러스, (초판)2007.(개정)2009.

Moskovitz, Marc D. *Alexander Zemlinsky: A Lyric Symphony*. Woodbridge: The Boydell Press, 2010.

Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach*, Princeton University Press, 1983.

Popp, Susanne. *Max Reger-Werk statt Leben*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2015.

Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.

Reger, Max. *Beiträge Zur Modulationslehre*. Germany: C. F. Kahnt Nachfolger, 1903.

Schwalb, Michael. *Max Reger-Der-Konservative Modernist*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 2018.

• 학위 논문

Lie, Yeun Hae Michelle. “A Study of Works by Eugene Ysaye and Max Reger Drawing on the Music of J. S. Bach and Violinist of the Early Twentieth Century.” Ph.D.Diss., Indiana University, 2013.

• 학술 논문

서정은. “20세기 음악에 나타난 대위적 텍스처의 양상들 (I). 『서양음악학』, 제 10-2호(2007): pp. 97-125.

이재용. “파가니니의 활과 19세기의 바이올린 비르투오시티.” 『음악사연구』 7권0호(2018): pp. 118-142.

Bekker, Paul. "Neue Musik". *Gesammelten Schriften*. Band 3. Deutsche Verlags-Anstalt(1923): pp. 85-118.

Bittmann, Antonius. "Brahms, Strauss, Sheep, and Apes: Reger's 'Heroic.' Struggle with Tradition". *The Musical Quarterly*. Volume 87. No. 4 (2004): pp. 708-731.

Botstein, Leon. "History and Max Reger." *The Musical Quarterly*. Volume 87. Issue 4(2004): pp. 617 - 627.

Brinkmann, Reinhold and Antonius Bittmann. "A 'Last Giant in Music': Thoughts on Max Reger in the Twentieth Century." *The Musical Quarterly*. Volume 87. No. 4(2004): pp. 631-659.

Fabian, Dorottya. "Ornamentation in Recent Recordings of J. S. Bach's Solo Sonatas and Partitas for Violin." *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*. Volume 11/II (2013); https://www.researchgate.net/publication/301285824_Ornamentation_in_recent_recordings_of_JS_Bach's_Solo_Sonatas_and_Partitas_for_Violin. 2020.03.16.접속.

Frisch, Walter. "Reger's Bach and Historicist Modernism." *19th-Century Music*. Volume 25. No. 2-3(2001): pp. 296-312.

Gates, Willis C. "Literature for Unaccompanied Violin." *American Music Teacher*. Volume 1. No. 1(1951): pp. 7, 20.

Goehr, Lydia. "Being True to the Work." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47. No. 1 (1989): pp. 55-67

J, A. J. "Max Reger." *The Musical Times*. Volume 46. No. 747(1905): pp. 326-327.

Märker, Michael. "Musikalischer Keuschheitsgürtel" Oder Provokante Musik? Zu Den Soloviolinwerken Von Max Reger." *Archiv Für Musikwissenschaft*. 54. No. 2 (1997): pp. 120-136.

Rosenblum, Sandra P. "The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries." *Performance Practice Review*. Volume 7. No. 1. Article 3(1994): pp. 33-53.

● 사전

Bachmann, Werner, Robert E. Seletsky, David D. Boyden, Jaak Liivoja-Lorius, Peter Walls, and Peter Cooke. "Bow." *Grove Music Online*. (2001); <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003753>. 2020.02.13.접속.

Bellingham, Jane. "Chaconne." In *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press; <http://lps3.www.oxfordreference.com.libproxy.snu.ac.kr/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-1262>. 2020.03.10.접속.

Fallows, David. "Allegro." *Grove Music Online*(2001); <http://lps3.www.oxford>

musiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000606. 2020.02.08.접속.

_____. "Grave." *Grove Music Online* (2001); <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011657>. 2020.03.18.접속.

_____. "Vivace." *Grove Music Online* (2001); <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029542>. 2020.03.18.접속.

Harris, Ellen T. "Messa di voce." *Grove Music Online* (2001); <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018491>. 2020.02.13.접속

Hudson, Richard. "Rubato." *Grove Music Online* (2001); <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024039>. 2020.03.25.접속.

Latham, Alison. "Rubato." *The Oxford Companion to Music*; <http://lps3.www.oxfordreference.com.libproxy.snu.ac.kr/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5796>. 2020.02.06.접속.

Little, Meredith Ellis. "Minuet." *Grove Music Online* (2001); <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018751>. 2020.02.06.접속.

Milsom, David. "Portamento." *The Oxford Companion to Music*;

<http://lps3.www.oxfordreference.com.libproxy.snu.ac.kr/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5292>.2020.06.01.접속.

Russell, Tilden A., and Hugh Macdonald. "Scherzo." *Grove Music Online*.(2001); <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024827>. 2020.02.06.접속.

Sadie, Stanley. "Overtone". In *The Norton/Grove concise encyclopedia of Music*(1980).

Tatlow, Ruth. "Golden number." *Grove Music Online* (2001): <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049579>. 2020.01.09.접속.

Walker, Paul M. "Dux comes," *Grove Music Online*(2001): <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008441>. 2020.07.02.접속.

_____. "Pedal point." *Grove Music Online*(2001); <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021181>. 2020.06.05.접속.

Whittall, Arnold. "Neo-classicism." *Grove Music Online*. 2001 . <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019723>.

2019.11.15.접속.

Williamson, John. "Reger, (Johann Baptist Joseph) Max(imilian)." *Grove Music Online* (2001); <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023064>. 2019.10.15.접속.

● 인터넷 정보

Cummings, Robert. "Artist Biography." All Music; <https://www.allmusic.com/artist/max-reger-mn0001180370/biography>. 2019.05.01.접속.

Dubins, Jerry. "Max Reger - Sonatas for Solo Violin Op. 91(Ulrike-Anima Mathé)". Classical Journey; <https://classicalmjourney.blogspot.com/2019/06/max-reger-sonatas-for-Solo-violin-op-91.html>. 2019.09.05.접속.

Frey, Angelica. "Five Classical Pieces with the Golden Ratio." Cmusic (2015); <https://www.cmusic.org/classical-pieces-with-the-golden-ratio>. 2020.01.11.접속.

Maxham, Robert. "Notes and Editorial Reviews." Arkivmusic; http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=550205. 2019.07.22.접속.

Sanderson, Blair. "All Music Review." all music; <https://www.allmusic.com/album/reger-sonatas-for-unaccompanied-violin.op-91-mw0001415707>. 2019.02.10.접속.

Schonberg, Harold C. "Nobody Wants To Play Max Reger." *New York*

Times, 1973.12.02. p. 193; <https://www.nytimes.com/1973/12/02/archives/nobody-wants-to-play-max-reger.html>. 2019.09.01.접속.

Winkler, Heinz-Jürgen. "New Publication", Hindemith institute; <https://www.hindemith.info/en/institute/publications/hindemith-forum/hf-38-2017/new-publication>. 2020.01.27.접속.

Woolf, Jonathan. "Review." Musicweb; http://www.musicweb-international.com/classrev/2016/Sep/Reger_violin_7777622.htm. 2019.01.24.접속.

• 저자 없는 인터넷 정보

"Agogic." in *The Oxford Dictionary of Music*, edited by Kennedy, Joyce, Michael Kennedy, and Tim Rutherford-Johnson (Oxford University Press, 2012); <http://lps3.www.oxfordreference.com.libproxy.snu.ac.kr/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-146>. 2020.02.01.접속.

"Curriculum-vitae." Max Reger Institut; <https://www.max-reger-institut.de/en/max-reger/curriculum-vitae>. 2019.09.15.접속.

Der letzte Riese - Große Orchesterwerke von Max Reger; <http://www.klassikakzente.de/news/klassik/article:247634/der-letzte-riese-grosse-orchesterwerke-von-max-reger>. 2019.04.24.접속.

"Maximum Reger." Fugue State Film; <https://fuguestatefilms.co.uk/product/maximum-reger>. 2019.11.04.접속.

“Max Reger Biography.” The Famous People; <https://www.thefamouspeople.com/profiles/max-reger-5858.php>. 2019.06.12.접속.

“Reger Violin Sonatas.” Gramophone Review; <https://www.gramophone.co.uk/review/reger-solo-violin-sonatas>. 2020.07.05.접속.

“Reger Volume 2: Preludes and Fugues for Violin.” Gramophone Review; <https://www.gramophone.co.uk/review/reger-volume-2-preludes-and-fugues-for-violin>. 2019.09.02.접속.

• 음반 정보

Reger, Max. *Violin Sonata No. 7, Op. 91 / Viola Suites Op. 131D*, Luigi Alberto Bianchi, Dynamic CDS10(1992).

_____. *Three Sonatas for Unaccompanied Violin*, Ulrike-Anima Mathé, Dorian recording DOR-90175(1993).

_____. *Sieben Sonaten für Violine allein Op. 91*, Renate Eggebrecht, Troubadisc TRO-CD 01416(2000).

• 악보 자료

Bach, Johann Sebastian. *Prelude and Fugue in C minor, BWV 847*.

Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 14 (pp. 6-9). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1866. Plate B.W. XIV.

_____. *6 Violin Sonatas and Partitas, BWV 1001-1006*.

Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 27 Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879.
Plate B.W. XXVII.

Bazzini, Antonio. *Scherzo fantastique, Op. 25*. Mainz: Schott, n.d.(ca.1903).
Plate 12192.27118.

Paganini, Niccolò. *24 Caprices for Solo Violin, Op. 1*. Leipzig: Breitkopf und
Härtel, n.d. Plate 3936.

Reger, Max. Vier Sonaten für Violine allein Op. 42. 1. Heft: No.1. Vienna:
Universal Edition, n.d.(ca.1905). Plate U.E. 1210.

_____. *Sieben Sonaten für Violine solo Op. 91. Nr. 1-6*, Berlin: Bote &
Bock, n.d.[1909]. Plate B. & B. 17067 - 17072.

_____. *Sieben Sonaten für Violine solo Op. 91 No. 7. 2. Heft: Nr.*
5-7. Berlin: Boosey & Hawkes · Bote & Bock. SMN M-2025-0331-7.

Sarasate, Pablo de. *Zigeunerweisen, Op. 20*. Boca Raton: Masters Music
Publications, n.d.(ca.2000).

Tartini, Giuseppe. *12 Violin Sonatas, Op. 2*. Paris: Le Clerc, Mme Boivin,
n.d.[1747].

• 이 외의 정보.

마테(Ulrike-Anima Mathé)의 생년 정보; 2020년 7월 26일 이메일을 통해 취득.

Abstract

A Study on Unaccompanied Violin Sonata Op. 91, No. 7 by Max Reger(1873-1916) : An Analysis and Interpretation from a Performer's Perspective

Yeon Kyung Joo

Department of Music, Violin

The Graduate School

Seoul National University

This paper is an intensive study on the solo violin sonatas by Max Reger, with an in-depth analysis on the last one of the series. Reger has written over two hundred compositions in his lifetime, of which a number of pieces for the organ are the most prominent. However, there are also a noticeable number of violin works, with twenty-six compositions for the solo violin in particular, which are grouped in five opus numbers.

Reger was a composer who highly valued the tradition of classical structures and forms, to which he combined compositional styles from different musical periods. Wagner had a substantial influence on young Reger, with the frequent key changes and Wagner's 'Unendliche Melodie' influences present in many of his works. Although Reger progressed even further than Wagner, compared to his contemporaries, Schönberg(1874-1951) or Hindemith(1895-1963), did not completely use atonality. As aforementioned, he was rather a "traditionalist" when it came to forms, with scholars suggesting influences of Johannes Brahms(1833-1897). The composer who had the largest influence on Reger, without doubt, was Johann Sebastian Bach(1685-1750), with dense contrapuntal textures and direct musical quotes being manifested throughout his compositions. Musicologists Walter Frisch and Michael Schwalb used the terms "Historicist Modernism" and "Conservative Modernist" to define Reger's complex musical style.

This paper constitutes research on this very intricate style in Reger's violin sonata Op. 91. Compared to his works for the organ, this sonata was composed in a more traditional style, using Baroque style methods extensively. Reger applied polyphonic and contrapuntal textures in his unaccompanied violin compositions, which were not frequently used in works for the violin in the nineteenth century. In all three movements, Reger indicated the chords to be played as 'chordal arpeggio' in the style of the Baroque period, as well as

material borrowed from Bach in the introductory melodies and progression in each movement.

Reger combines his complex compositional methods by highlighting the different periodical styles in all the movements. Despite staying close to traditional forms, he applies frequent modulations and long extensive melodies which are the progressive styles representative of the late nineteenth and early twentieth centuries, as well as incorporating virtuosic elements that were characteristic of the caprices or etudes of the nineteenth century. The combination of styles are all different in each movement, letting the performer to experiment more diverse interpretation.

The first movement in sonata form begins with a melodic progression in the style of Bach that stays within the larger structure of tonality. However, upon detailed examination, the frequent harmonic changes and irregular length of phrases that are compositional styles of the early twentieth century, and the diverse virtuosic elements of the nineteenth century, such as quick continuous double stops jumping through wide tonal ranges, are most significant in this movement.

The second movement is in ternary form and is in most part tonal. Reger combines two very different elements, the characteristic Baroque dance movement and the scherzo. He marked this piece as a 'scherzo' within the music, which suggests a faster tempo with a playful character, but the opening melody evokes a Baroque minuet.

Reger's Baroque influence is most present in the third movement. A Reger specialist Susanne Popp suggests the influence of Bach's chaconne on this movement. Reger's chaconne consists of an eight-bar theme and variations, a coda, the extensive use of polyphonic textures and Baroque ornamentations, but limits the use of progressive and virtuosic styles.

After a detailed analysis on three out of five existing recordings of this piece, I suggest a comprehensive interpretation from a performer's perspective. The selected recordings are by the violinists Luigi Alberto Bianchi(1945-2018), Ulrike-Anima Mathé(b. 1964) and Renate Eggebrecht(b. 1944), with very different interpretations, respectively, all of which I analyzed focusing on tempi, bowing techniques, and ornamental elements.

The recording of Bianchi is the fastest in tempo out of the three, with a first movement expressed with agogic nuances from the Romantic period, and a playful second movement with flexible agogics. In the third movement, tempo differences between variations are significant, drawing out the characteristic atmospheres of each, and this movement incorporates ornamental notes according to Baroque practice. In each movement, he plays the chords using different styles; in the first movement he uses a style from the late nineteenth century, and in the third, the Baroque arpeggio style is used in a diverse manner depending on dynamics.

Mathé's recording, with its solid tempi, highlights agogics reflecting the cadences and tensions that suggest a more Baroque

interpretation; the chords however, are played in the style of the nineteenth century and not in 'arpeggio' style. These style elements are not differentiated among the movements and are to be found in all of the three, respectively.

Lastly, the recording by Eggebrecht stays true to the score (*texttreu*), refraining from incorporating personal agogics and maintaining a rather steady tempo. Similar to Mathé, Eggebrecht plays the chords in a non-arpeggio style in the first movement, but plays the ornaments in a Baroque manner in the third movement.

In this paper, after a close examination of the three recordings, I draw the conclusion that each movement can be interpreted differently using different periodic style elements. General tempi and the chords are to be played in the Baroque style, giving the piece a feel of homogeneity. The choice of tempi can be on the moderate side according to the 'Baroque' opening line of each movement, but I suggested contrasting agogics in each of the movements – the first as Romantic, the second as Classical, and the third as Baroque in style. For the chords with a wave marked by Reger, I suggested to be played as arpeggio-style, starting from the lowest note and playing each upper note connectively, with references to the music theorist Thomas Mace(1612 or 1613–c.1706). For the ornamentations including slides and tirata, I recommended those in the first movement to be performed as a melody and in the third movement to be played as ornamentations in Baroque style.

The main purpose of this paper is to understand Max Reger's composition and composer's intent through in-depth research and interpretation from a performer's perspective, and to re-examine the value of his violin sonatas which are less represented in the major violin repertoire. I hope this paper can be of help to those studying similar compositions by Reger and inspire peers to continue studying his compositions.

keywords: Max Reger, Sonata for Solo Violin Op. 91, No. 7, Performance Analysis, Johann Sebastian Bach, Historicist Modernism, Conservative Modernist.

Student Number: 2010-30483